Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 43 (2003)

Artikel: "...was die Methode der >12-Ton-Komposition< alles zeitigt..." : Anton Weberns Aneignung der Zwölftontechnik 1924-1935

Autor: Wörner, Felix

Kapitel: V: "Was mir dein Wort wieder war!" : Zwölftontechnik im Dienst des Textausdrucks am Beispiel der Kantate Das Augenlicht op. 26

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858796

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 06.07.2025

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

V. »Was mir Dein Wort wieder war!« Zwölftontechnik im Dienst des Textausdrucks am Beispiel der Kantate *Das Augenlicht* op. 26

1. Anton Webern und Hildegard Jone

Daß Webern seinem gesamten nach 1930 entstandenen Vokalwerk ausschließlich Texte der österreichischen Dichterin Hildegard Jone zugrunde gelegt hat, ist bei der Rezeption seiner späten Lieder und Kantaten immer wieder mit Befremden registriert worden. Bedenkt man, daß der Komponist in seinen frühen Werken mit zeitgenössischer Lyrik von Richard Dehmel und Stefan George und während seiner hochexpressionistischen Phase insbesondere mit den Versen Georg Trakls poetische Vorlagen von höchstem künstlerischem Rang auswählte und diese kongenial vertonte, so verwundert es nicht, daß die besondere Anziehungskraft der literarisch wenig herausragenden Texte Jones auf Webern bis heute verhalten und mit leiser Kritik kommentiert wird. Dabei stellt Weberns Konzentration auf die Lyrik Jones nur den letzten Schritt einer neuen Ausrichtung bei der Auswahl seiner vertonten Texte dar, die sich seit Beginn der 1920er Jahre mit Vorlagen von Peter Rosegger (*Das Kreuz, das musst' er tragen* op. 15/1 [1921]; *In Gottes Namen auferstehn* op. 15/3 [1921]; *Mein Weg geht jetzt vorüber* op. 15/5 [1922]; *Armer Sünder, du* op. 17/1 [1924]; *Liebste Jungfrau* op. 17/2 [1925] und *Schatzerl klein* op. 18/1 [1925]), mit Versen anonymer Volksdichter (*Dormi, Jesu* op. 16/2 [1923] und *Erlösung* op. 18/2 [1925]), mit Abschnitten aus der römisch-katholischen Liturgie (*Fünf Canons nach lateinischen Texten* op. 16/1 und op. 16/3–5 [1923/24]) und Projekten von Goethevertonungen (*Zwei Lieder* op. 19 [1925/26] sowie den unvollendeten Stücken *Auf Bergen, in der reinsten Höhe* M. 288 [1926]; *Nun weiß man erst, was Rosenknospe sei* M. 303 [1929]; *Cirrus* M. 306 [1930] und *Der Spiegel sagt mir: ich bin schön* M. 307 [1930]) abgezeichnet hatte.[1] In diesem Zeitabschnitt deutet sich allein in der Textwahl

1 Zu einer knappen Übersicht und Diskussion sämtlicher von Webern vertonten Texte vgl. Thomas Reinecke, *Hildegard Jone (1891–1963)*, S. 283–315. Zu Goethe-Vertonungen in den 1920er Jahren äußert sich auch Regina Busch in einem noch nicht publizierten Aufsatz in Andreas Ballstaedt u. a. (Hrsg.), *Musik in Goethes Werk – Goethes Werk in der Musik. Bericht über das Symposion der Universität Frankfurt a. M.*, 14.–17.4.1999, Druck in Vorbereitung.

der Vokalkompositionen eine Schwerpunktverschiebung in Weberns Ästhetik und Poetik an, die in Zusammenhang mit einer in Österreich nach den Erfahrungen des Ersten Weltkrieges allgemein neu erstarkten Religiosität gesehen werden muß.[2] Doch erst durch die Begegnung mit Jone im Jahr 1926, aus der sich bald eine enge Freundschaft mit der Dichterin und Malerin sowie mit ihrem Mann, dem Bildhauer Josef Humplik, entwickelte, fand Webern poetische Vorlagen, mit deren Aussage und ästhetischer Einstellung er sich in den letzten fünfzehn Jahren seines Lebens rückhaltlos identifizieren konnte. Die Intensität des gegenseitigen Austausches und die Tiefe der geteilten künstlerischen Anschauungen deutet sich in Weberns Briefen bereits 1928 an, wenn er von einer »Wesensverwandtschaft« zwischen seiner und Jones »Denkungsart« spricht,[3] und es ist bezeichnend, daß sich ihre Freundschaft bis zu seinem Tod offenbar ohne Irritationen kontinuierlich weiter vertiefte. Zweifellos übte Jones Weltbild, vermittelt durch ihre Dichtung, aber auch durch den engen persönlichen Austausch, einen nachhaltigen Einfluß auf Weberns Denken aus, und es ist vielleicht für die stark voreingenommene und auf bestimmten Wertungsmustern beharrende Rezeption charakteristisch, daß sich die tiefe Skepsis der Exegeten gegenüber Jones Texten ganz entscheidend in einer lange Zeit fehlenden fundierten historischen Kritik ihres Werkes in Verbindung mit einer inneren Distanzierung der Kommentatoren zu der esoterisch-mystizistischen Lyrik der österreichischen Dichterin begründet.

Die Stellung Jones im literarischen Umfeld der Zwischenkriegszeit in Österreich und die Korrespondenzen ihres Denkens zu den aktuellen Strömungen der Anthroposophie, des Spiritismus und des katholisch geprägten Mystizismus sind erst jüngst in einer Studie von Thomas Reinecke umfassend aufgearbeitet worden. Seine Untersuchungsergebnisse lassen keinen Zweifel daran, daß die Dichterin im zeitgenössischen Kontext weit weniger isoliert

2 So resümiert Shreffler in ihrer Studie »Vocal origins«: »For religious inspiration Webern drew upon musical and literary sources more than theological ones; the folk poetry of Rosegger, the music of Mahler, and the ideas of Goethe figured larger in his conception of God's role in the world than the teachings of any religion«, vgl. Shreffler, »Vocal Origins«, S. 320.

3 Webern an Jone am 6.8.1928, in: Anton Webern, *Briefe an Hildegard Jone und Josef Humplik*, hrsg. von Josef Polnauer, Wien 1959, S. 10. Bemerkenswerterweise blieb die erste geplante künstlerische Zusammenarbeit ohne Ergebnis. Jone schrieb im Herbst 1928 auf Weberns Anregung hin drei Opernlibretti, deren Vertonung er aus unbekannten Gründen nie in Angriff nahm (vgl. Susanne Rode, »›Schweigt auch die Welt, aus Farben ist sie immer …‹ Ganz kleine Sachen zu Anton Webern und Hildegard Jone«, in: *MitPSS* 3 [1990], S. 29–31).

war, als bislang angenommen wurde. Die Problematik einer literaturhistorischen Einordung ihrer Dichtung resultiert somit weniger aus einer – wenngleich Jone häufig unterstellten – inneren Abschottung, sondern vielmehr aus ihrer selektiven Teilhabe an unterschiedlichen, auf den ersten Blick nur partiell in Einklang zu bringenden Strömungen, so daß ihr Werk keiner der dominierenden, programmatisch klar umrissenen Richtungen der Zeit zugeschlagen werden kann. Ihre künstlerische Individualität erreicht Jone nicht zuletzt durch eigenwilligen Eklektizismus. Als ein Beispiel für ihr Verfahren, Ideen und Figuren aus ihren ursprünglichen Kontexten herauszulösen und der eigenen Lesart anzuverwandeln, kann ihre sich nach 1930 intensivierende Beschäftigung mit Goethes Farbenlehre angeführt werden, die möglicherweise auch durch Weberns 1929 beginnende intensive Lektüre des Werkes mit angeregt wurde. Beide folgen jedoch gleichzeitig einem allgemeinen Trend: Goethes naturwissenschaftliche Schriften, insbesondere die Farbenlehre, rückten in den 1920er Jahren in den Mittelpunkt der deutschsprachigen Goethe-Rezeption.[4] Wie Reinecke festhält, ist »Art und Umfang [von Jones] Goethe-Rezeption« aufgrund der erhaltenen Quellen jedoch nur »schwer zu bestimmen«, vornehmlich, da jene auch durch »eine willkürliche Uminterpretation Goethescher Vorstellungen« gekennzeichnet ist.[5] Diese für Jone typische Haltung zieht auch Konsequenzen für eine nähere Bestimmung der »geistigen Nähe« zwischen Jone und Webern nach sich. Wenngleich beide ihre geistige Verwandtschaft immer wieder betont haben und sie in ihren Äußerungen über Kunst dieselben Schlüsselbegriffe wie etwa »Monismus« oder »Zusammenhang« verwenden, bleiben viele Aspekte etwa ihrer Goetheinterpretation, aber auch anderer literarischer und philosophischer Einflüsse in den überlieferten Dokumenten unausgesprochen oder werden lediglich angedeutet, so daß eine inhaltliche Konkretisierung ihrer gemeinsamen Grundhaltung und deren Auswirkungen auf ihre künstlerische Tätigkeit weitgehend spekulativ bleiben muß.

Die angedeuteten Schwierigkeiten, die »innere Verwandtschaft« zwischen Jone und Webern über eine allgemeine Ebene hinaus präziser zu fassen, bestätigen sich auch, wenn die Frage nach Weberns Entscheidungskriterien für die Auswahl eines zu vertonenden Gedichtes von Jone aufgeworfen wird. Abgesehen von allgemein gehaltenen Bemerkungen über seine Faszination durch Jones dichterisches Werk vermeidet Webern genauere Aussagen, die Rückschlüsse auf seine Selektionsprinzipien ermöglichen

4 Vgl. dazu Karl Robert Mandelkow, *Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers, Band II, 1919–1982*, München 1989, S. 9–77.

5 Reinecke, *Hildegard Jone*, S. 58.

würden. Statt bewußter Reflexion beschwört Webern bei der Beschreibung seiner Textsuche vielmehr seine Intuition, wobei sich die Entscheidung für einen Text bei ihm wie eine blitzartige Erkenntnis einzustellen scheint.[6] Das Eintreten der plötzlichen Gewißheit, die geeignete Vorlage für eine Vertonung gefunden zu haben, bestätigt sich auch im Vorfeld der Entstehung der Kantate *Das Augenlicht*. So berichtet Webern Jone noch kurz vor Kompositionsbeginn über seine Lektüre ihrer Schriften in Hinblick auf eine geplante Komposition, ohne seine Vorstellungen von dem neuen Projekt konkreter beschreiben zu können:

> [...] aber es beschäftigt mich auch [...], ein *Chorwerk mit Orchester* zu schreiben, nach einem Text von Dir! Aber ich konnte diesen noch nicht finden. Ich bin alles, was ich von Dir besitze, daraufhin durchgegangen. Zu beschreiben, was mir vorschwebt, ist nicht möglich. Ist der Text da, dann weiß ich es. [...]
> Wenn ich Deine neuen Arbeiten sehen könnte! [...] Es ist mir nur so dringend, denn ich möchte mich, muß mich gleich an die Arbeit machen. [...][7]

Eine dem von Schönberg überlieferten Topos, Kunst komme nicht von Können, sondern von Müssen, vergleichbare Einstellung, die in Äußerungen Weberns zu seiner künstlerischen Produktion in verschiedenen Kontexten immer wieder anklingt, prägt auch seine Darstellung in dem zitierten Brief an Jone. Fast scheint es, als habe Webern bei der Durchsicht ihrer Schriften darauf gewartet, daß ein Gedicht in ihm eine innere Resonanz auslöse, die ohne jede weitere Reflexion über den Text ein unmittelbares, geradezu zwingendes Bedürfnis zum Komponieren nach sich ziehe. Dementsprechend lakonisch berichtet Webern nach seiner Entscheidung für eine Passage aus der Sammlung *Viae inviae* und dem Beginn der Komposition des *Augenlichts* an Jone: »Ich habe schon gefunden, was ich suchte: ›Das Augenlicht‹ aus ›Viae inviae‹ und bin schon an der Arbeit.«[8] Doch auch nach Abschluß des Werkes betont Webern, daß »es schwer sei, etwas darüber [d. h. *Das Augenlicht*] zu sagen«[9], und macht in demselben Brief die Dichterin nur

6 Ähnlich beschreibt Schönberg bereits in seinem um 1911/12 entstandenen Aufsatz »Das Verhältnis zum Text« seine Reaktion auf die von ihm vertonten Gedichte als intuitives, ja kongeniales Erfassen des Inhalts und berichtet, er habe viele seiner Lieder, berauscht vom Anfangsklang der ersten Textworte, ohne sich auch nur im geringsten um den weiteren Verlauf der poetischen Vorgänge zu kümmern, ja ohne diese im Taumel des Komponierens auch nur im geringsten zu erfassen, zu Ende geschrieben (vgl. Schönberg, »Das Verhältnis zum Text«, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M. 1976 [Gesammelte Schriften I], S. 3–6, bes. S. 5).

7 Webern an Jone am 7.2.1935, zitiert nach Webern, *Briefe an Jone*, S. 30.

8 Webern an Jone am 24.2.1935, ibd., S. 30.

9 Webern an Jone am 15.10.1935, ibd., S. 32.

auf die besondere Bedeutung des Textausdruckes einiger Stellen für seine Vertonung aufmerksam:

> [...], da Du mich fragtest: was mir Dein Wort wieder war! »O Meer des Blickes mit der Tränenbrandung!« (Es ist gerade die Mitte des Stückes und zugleich auch dessen dynamischer Höhepunkt). Was für ein Gedanke! Und wenn Du dann in dessen Fortsetzung (hier folgt musikalisch *unmittelbar* der größte Gegensatz) eine Vorstellung erweckst, die nur der Inbegriff aller Lieblichkeit, Holdheit sein kann: »Die Tropfen, welche sie versprüht auf Wimpernhalme, vom Herzen und der Sonne werden sie beschienen«, so ist damit eine Art der Darstellung gegeben, die mir als höchste erscheinen muß: die Träne, ein Wassertropfen, »vom Herzen und der Sonne ... beschienen«: und was sie fließen macht? Es bedarf der Antwort nicht mehr.[10]

Diese Briefstelle läßt erkennen, daß Webern von der Metaphorik der Dichtung Jones außerordentlich angezogen wurde und er mit den symbolträchtigen Bildern ihrer Sprache tiefe gedankliche Assoziationen verband. Gleichzeitig gehen Weberns Kommentare zu ihrer Lyrik in diesem wie auch in anderen Briefen inhaltlich über Andeutungen kaum hinaus. Damit bestätigt sich, daß Webern hier, wie aber auch beispielsweise bereits bei seinen Traklvertonungen, sein Verstehen von Dichtung als intuitiven Akt darstellte, der sich bei ihm nicht in sprachlicher Exegese, sondern ausschließlich in einer angemessenen musikalischen Vertonung äußerte. In diesem Sinne schrieb er im Zusammenhang mit Jones Reaktionen auf seine *I. Kantate* op. 29: »Wie hast Du also dieses verstanden! Ja ist es nicht so: daß *ich Dich* verstanden, beweist Dir *meine Musik*; und daß Du mich verstehst, *mir Dein Wort*!«[11]

Verschiedene Anzeichen deuten darauf hin, daß Weberns erste ernsthafte kompositorische Auseinandersetzung mit einem Text von Jone jedoch nicht allein inhaltlich-ästhetisch motiviert war. Untersuchungen zum Entstehungsprozeß des ersten Satzes von Weberns *Konzert* op. 24 haben vielmehr die These erhärtet, daß sein um 1933 neu erwachendes Interesse an Vokalmusik auch in einigen von ihm zu diesem Zeitpunkt wohl als Aporie empfundenen kompositionstechnischen Problemen begründet lag. So unterbrach Webern die Arbeit an dem sich bekanntermaßen sehr langsam entwickelnden ersten Satz seines *Konzertes* zunächst für die Komposition der Lieder *Herr Jesus mein* op. 23/3[12] und *Es stürzt aus Höhen Frische* op. 23/2[13] und zu Beginn des Jahres

10 Ibidem, S. 32.
11 Webern an Jone am 14.5.1944, ibd., S. 57.
12 *Herr Jesus mein* entstand zwischen dem 1.2.1933 und dem 14.7.1933.
13 Entstanden zwischen dem 26.7.1933 und dem 18.8.1933.

1934 für die Komposition von *Das dunkle Herz* op. 23/1[14]. Außerdem skizzierte Webern seinen fragmentarisch gebliebenen vierstimmigen Chorsatz *Wie kann der Tod so nah der Liebe wohnen* M. 315 Mitte Mai 1934, also ebenfalls noch während der Arbeit am Kopfsatz seines *Konzertes*, und plante möglicherweise in dieser Arbeitsphase, diesen Vokalsatz, dem er die Zwölftonreihe des *Konzertes* zugrunde legte, in das gerade entstehende Instrumentalstück zu integrieren. Dabei zielte Webern durch die Erschließung der sprachlichen Ausdrucksebene vermutlich darauf ab, die sich im Verlauf des Kompositionsprozesses von op. 24/I einstellenden und zunächst unlösbar erscheinenden Probleme bei der kompositorischen Realisierung des »SATOR«-Palindroms mit einem Schlag zu überwinden oder zu umgehen.[15] Ohne daß an dieser Stelle näher erörtert werden könnte, welche greifbaren Auswirkungen Weberns zeitweiliges Bemühen um die Integration eines Textes auf die weitere Arbeit an seinem *Konzert* op. 24 gehabt hat, bleibt der Umstand signifikant, daß Webern noch vor Abschluß seines *Konzertes* die *Drei Gesänge aus Viae inviae von Hildegard Jone* op. 23 sowie das erste seiner *Drei Lieder nach Gedichten von Hildegard Jone* op. 25, *Wie bin ich froh,* fertigstellte. Insgesamt erinnert Weberns Hinwendung zur Textvertonung in einer Phase, in der ihm das Komponieren von Instrumentalmusik nachweislich nicht leicht von der Hand ging, an einen Rat, den Schönberg im Februar 1912 Alban Berg in einer vergleichbaren Situation gegeben hatte: »Schreiben Sie doch ein paar Lieder wenigstens. Es ist gut, sich von Gedichten wieder in die Musik einführen zu lassen!! Aber dann einmal: für Orchester.«[16] Und auch mehr als 20 Jahre später wurde Dichtung von Webern offenbar als Chance begriffen, sich einer Ausdrucksebene zu vergewissern, die in seinen Kompositionen zwar nicht verloren zu gehen, aber doch ins Hintertreffen zu geraten drohte.

14 Komponiert zwischen Januar 1934 und dem 15.3.1934.

15 Ob Webern den Chorsatz *Wie kann der Tod so nah der Liebe wohnen* tatsächlich in das *Konzert* op. 24 integrieren wollte oder ob er den Entwurf trotz der Verwendung derselben Zwölftonreihe als Beginn eines neuen Projektes gesehen hat, kann nicht eindeutig geklärt werden. Vgl. zu diesem Aspekt auch die Diskussion der unterschiedlichen Auffassungen bei Bailey, »Symmetry as Nemesis«, bes. S. 291–294 sowie die Beschreibung der Skizzen bei Reinhardt, *Webern's Jone Settings*, S. 405–458.

16 Zitiert nach Reinhold Brinkmann, »The Lyric as Paradigm: Poetry and the Foundation of Arnold Schoenberg's New Music«, in: Claus Reschke und Howard Pollack (Hrsg.): *German Literature and Music. An Aesthetic Fusion: 1890–1989*, München 1992 (Houston German Studies, Bd. 8), S. 95–129, Zitat S. 95. Brinkmann betont, daß Schönberg die Textvertonung Berg nicht als »Krücke« zur Überbrückung seiner momentanen Schwierigkeiten beim Komponieren ans Herz legte, sondern die Funktion des Textes als ein Hineinführen in die Musik bezeichnete (»Poetry functions as a guide *into* the music«, ibd., S. 95).

Obwohl die von Webern bis Mitte der 1930er Jahre abgeschlossenen vokalen und instrumentalen Zwölftonkompositionen nicht ausschließlich unter die kompositionstechnische Kategorie des größtmöglichen Zusammenhanges aufgrund engster Reihenformenbeziehungen subsumiert werden können, eröffnete ihm die erneute Hinwendung zur Vokalmusik nach 1933 eine über die bisherigen Erfahrungen hinausgehende Perspektive, Zwölftontechnik im Dienste des musikalischen Ausdrucks einzusetzen. Offenbar erkannte Schönberg bereits nach einer ersten Durchsicht der *Lieder* op. 23 diese in Weberns musikalischer Sprache erneut verstärkt hervortretende Qualität und schrieb ihm 1936 aus dem Exil:

> Nun zu deinen Liedern [vermutlich op. 25] und deiner Bachbearbeitung [*Fuga (Ricercata) a 6 voci*, bearbeitet für Orchester, M. 323]. Ich habe sehr wenig Zeit, Noten anzusehen. Trotzdem habe ich beide Sachen ziemlich oft gelesen. Ich kann nicht sagen, dass ich sie gut kenne; du wirst wissen, wie schwierig es ist, so etwas zu kennen. Aber ich habe natürlicherweise von den Liedern einen fabelhaften Eindruck. Ein großer Reichtum an Stimmungen, und wie mir scheint, hast du auch dein Ausdrucksgebiet hier wesentlich erweitert. Die wunderschönen und tiefen Worte Hildegard Jone's sind hier sicherlich eine ausgiebige Anregung gewesen.[17]

Die Erweiterung des »Ausdrucksgebietes«, die Schönberg an Weberns *Liedern* op. 25 hervorhebt, findet eine Fortführung und Intensivierung in der im Jahr 1935 entstandenen Kantate *Das Augenlicht* op. 26. Kennzeichnend für Jones Stil ist auch in diesem formal einfach gehaltenen Gedicht eine dichte Metaphorik. In der ersten Zeile wird mit den Begriffen »Augen« und »Licht« das semantische Feld des visuell Erfahrbaren eingeführt.[18] Gleichzeitig setzt Jone mit der Figur des »Lichtflusses« innere und äußere Welt, Subjekt und Objekt miteinander in Beziehung; dabei wirken die dem Auge sichtbaren Eindrücke der realen Welt auf das Innenleben des Betrachters, während sich jenes, ebenfalls vermittelt durch das Auge bzw. dessen Blick, wiederum der Außenwelt mitteilt. Diese metaphorische Grunddisposition des Gedichtes ergänzt Jone durch weitere Analogien und Metaphern. So setzt sie in den Zeilen 6–8 das »Innerste« des Menschen mit der Unendlichkeit des Himmelsbildes gleich. Mit der von Webern als zentraler Gedanke aufgefaßten Textzeile »O Meer des Blickes mit der Tränenbrandung« knüpft Jone an das bereits in der ersten

17 Schönberg an Webern am 27.8.1936, zitiert nach Ernst Hilmar, »Arnold Schönberg an Anton Webern: Eine Auswahl unbekannter Briefe«, in: *Arnold Schönberg. Gedenkausstellung 1974*, hrsg. von Ernst Hilmar, Wien 1974, S. 44–67, Zitat S. 64.

18 Der Text des Gedichtes *Das Augenlicht* findet sich in der Tabelle 5.1 auf S. 244 f.

Zeile durch das Verb »fließen« eingeführte Metaphernfeld des Wassers an, das bis zur der sentenziösen Schlußformel »und es macht ihn gut« weiter ausgebaut wird. Die das Gedicht Jones durchziehenden, fast plakativ anmutenden Oppositionen Tag–Nacht, Helligkeit–Dunkelheit, Tiefe–Höhe und Innen–Außen sind dabei durch das Auge bzw. die visuelle Wahrnehmung miteinander vermittelt. Hinter dieser Figur verbirgt sich, wie Reinecke auch unter Hinweis auf die Texte der Liedersammlungen op. 23 und op. 25 argumentiert hat, die sich in der katholischen Eucharistie manifestierende Idee der Wandlung:

> Die »Wandlung« des Herzens, des seelisch-geistigen Menschen, die »den neuen« »Blick« »gut« »macht«, geschieht in der Berührung von Licht und Dunkel, Leben und Tod. Die Verwandlung des physischen Lichts in den »Liebesblick« ist der Wandlung von Brot und Wein in der Eucharistie analog [...].[19]

Somit weist der Text über seine konkreten Figuren und Begriffe hinaus auf eine Bedeutungsebene, die – allgemein gesprochen – im religiös-metaphysischen Bereich angesiedelt ist. Diese Sinnschicht erschließt sich besonders nachdrücklich, sobald das Gedicht *Das Augenlicht* nicht als Einzelwerk, sondern im Kontext der von Jone handschriftlich angelegten Gedichtsammlung *Die Sterne* (die mit den *Viae inviae* teilweise identisch ist) interpretiert wird. In den Gedichten dieser Sammlung verwendet Jone bevorzugt Metaphern, die denselben Bereichen wie diejenigen im *Augenlicht* entstammen und deren Verwendung die oben skizzierte Interpretation des *Augenlichtes* nachhaltig stützt. Dabei spricht nicht zuletzt die bereits erwähnte »Wesensverwandtschaft« zwischen der Dichterin und dem Komponisten dafür, daß auch Webern, der mit dem Gesamtwerk Jones vertraut war, die Bildsprache des *Augenlichtes* vor dem Hintergrund ihres individuellen dichterischen Stils und den Leitideen ihres metaphysischen Denkens rezipiert hat.

19 Reinecke, *Hildegard Jone*, S. 304.

2. Zwölftonreihe und Werkbeginn

Die erste Resonanz auf *Das Augenlicht* bei der Uraufführung am 17.6.1938 in London war überwiegend positiv, teilweise sogar begeistert. Neben Presseberichten gibt besonders eine Bemerkung Luigi Dallapiccolas Aufschluß über die Wirkung des Werkes: »Im Augenblick stellt der Klang die größte Bereicherung dar, die diese Arbeit mir gegeben hat. Ein Klang, der allein genügen würde, um mich in *Das Augenlicht* eines der grundlegenden Werke unserer Zeit sehen zu lassen.«[20] Diese Aussage erfaßt einen wesentlichen Zug der Komposition und liefert einen ersten Hinweis auf eine besondere Behandlung von Vokal- und Orchestersatz. Die bereits in den Reaktionen des Uraufführungspublikums hervorgehobene Eingängigkeit der Musik des *Augenlichtes* begründet sich aber auch in einer klaren musikalischen Syntax, der weitgehenden Kongruenz zwischen den Hebungen und Senkungen des Textes und der musikalischen Metrik sowie einer übersichtlichen, deutlich an den Versabschnitten des Gedichtes orientierten Gliederung des Gesamtverlaufs der Komposition.[21] Darüber hinaus entfalten das Festhalten an dem Zwei-Halbe-Takt als Grundmetrum und das für das gesamte Stück verbindliche Grundtempo »Halbe = ca. 52«, das nur durch zahlreiche die Gliederung von Text- und Sinnabschnitten unterstreichende Tempomodifikationen »rit. —— tempo« einschließlich unterstützender Pausenfermaten durchbrochen wird, sowie die Beschränkung auf eine begrenzte Anzahl rhythmischer Werte eine stark integrative Kraft.[22] Weiterhin wechselt Webern häufig nach einem Vers Besetzung und Satztechnik und untergliedert auf diese Weise den Ablauf des Stückes in überschaubare textliche und musikalische Sinneinheiten. Demgegenüber treten strikte Kanontechnik und Invarianzbeziehungen zwischen den linear geführten Reihenformen als identitätsstiftende und zusammenhangsbildende Faktoren der Zwölftontechnik im *Augenlicht* weitgehend zurück, und auch die Abfolge der Zwölftonreihenformen bildet keine konstitutiven Wiederholungsmuster aus.[23]

20 Zitiert nach Moldenhauer, *Webern*, S. 457.

21 Diese grobe Beschreibung trifft natürlich nicht auf alle Stellen im Stück zu; besonders die imitierenden Stimmen weichen mehrfach von den Betonungsverhältnissen, die die führende Stimme vorgibt, ab.

22 Die im *Augenlicht* verwendeten Notenwerte sind Achtel, Viertel, punktierte Viertel, Halbe, punktierte Halbe und Ganze einschließlich deren triolischen Varianten.

23 Zwar führt Webern die Stimmen im Instrumentalsatz als (rhythmischen) Kanon; die Einsatzabstände der Stimmen variieren jedoch, und auch die Ausführung der Imitation ist nicht immer konsequent.

Tabelle 5.1: *Das Augenlicht* op. 26

Text*	Takte	Besetzung/Satztechnik	Reihenformen [P0: *as-b-a-c-h-es-e-cis-f-d-fis-g*]**
[Orchester]	1–7	Orch./frei imitatorisch	**RI0-RI6-R5**
Durch unsre offnen Augen fließt das Licht ins Herz	8–13	Orch./S-T imit.	P0/R0; **RI7/I7-RI6~/R9~**
und strömt als Freude sanft zurück aus ihnen.	14–19	Orch./B-A imit.	RI0/I0; **P6/P9-R6**
Im Liebesblick quillt mehr herauf	20–23	S-A-T-B homophon	RI2~/RI3~/P10~/P11~
als je herab gedrungen.	24–25	Orch./S	**RI5/I5**; ~RI2
Was ist geschehen,	27–29	Orch./A	**RI5/P5**; ~RI3
wenn das Auge strahlt?	30–32	S-A-T-B homophon	RI1/R4/~P10/~P11
[Orchester]	31–36	Orch.	**~R4/~RI1**
Sehr Wunderbares muß es uns verraten:	37–41	Orch./S-B-T-A imit.	**R3/I3;** P3/R7
Daß eines Menschen Innerstes	42–44	Orch./S	**I5/R6**; RI0
zum Himmel ward	45–46	S+A-T-B homophon	~RI0/~R6
mit soviel Sternen als die Nacht erhellen	47–52	S-A-T-B imit.	**~I5/I8**; P10/P2/I1/P1
mit einer Sonne, die den Tag erweckt.	52–58	A-S-T-B imit.	RI7/P2/I5/P8
[Orchester]	52–64	Orch.	**~RI7/R8/RI11**
O Meer des Blickes mit der Tränenbrandung!	64–71	Orch./S-A-T-B homophon	**RI6/R5/R7/P8/R8**; RI1/R6/R1/I1

Text*	Takte	Besetzung/Satztechnik	Reihenformen [P0: *as-b-a-c-h-es-e-cis-f-d-fis-g*]**
Die Tropfen, welche sie versprüht auf Wimpernhalme,	72–74	Orch./A	**R8~/R9~**; R7
vom Herzen und der Sonne werden sie beschienen.	74–77	Orch./S	**~R8/~R9-RI7**; RI0
Wenn sich die Nacht der Lider über deine Tiefen	78–81	Orch./B	**I1/RI11**; RI11
still niedersenkt,			**R4~/R0~;** P11~
dann spülen deine Wasser	82–86	Orch./T	**~R4/~R0;** ~P11
an die des Todes:			**R1/P4**; RI8
deiner Tiefen Schätze,	87–89	S-A-T-B homophon	RI8~/RI3~/RI10~/R11~
die tagerworbnen,	90–91	Orch./T-A imit.	**~RI8/~R11**; ~RI10/~RI3
nimmt er sacht mit sich.	92–93	S-A-T-B homophon	R9~/R4~/R11~/R0~
Jedoch aus seinen unergründlich dunklen Tiefen,	94–100	Orch./T-A imit.	**~R0/~R9-R10/RI1-RI9~/RI0~**; ~R11/ ~R4-
wenn mit den Lidern sich der Tag erhebt,	101–103	Orch./S-B	**~RI0/R10**; ~RI10/~R5
ist manches seiner Wunder in den Blick, den neuen,	104–108	Orch./ A-T-S-B imit.	**RI0/I0**; RI4/I4
heraufgeschwommen,	109–110	Orch./T-A imit.	**R0~/I0~**; R6~/R5~
und es macht ihn gut.	111–113	S-A-T-B homophon	~R6/~I0/~R5/~R0

* Die homophonen Chorabschnitte sind in der Übersicht kursiv gedruckt.

** Die Reihenformen des Orchesters sind im Fettdruck, diejenigen des Chores im Normaldruck wiedergegeben. Die Zeichen vor bzw. nach den Reihenformen weisen darauf hin, daß die betreffende Reihenform in einem späteren Abschnitt weitergeführt wird bzw. aus einem frühern übernommen wurde.

Mit den in der vorliegenden Untersuchung zuvor kommentierten Zwölftonwerken Weberns teilt *Das Augenlicht* somit ein wesentliches kompositorisches Merkmal, nämlich einen scheinbar »unsystematischen« Einsatz der Zwölftonreihe, deren Struktur ebenfalls nicht auf ein stringent durchgeführtes Bauprinzip zurückgeführt werden kann. Daß eine Beschreibung zwölftontechnischer Sachverhalte, die sich der Kategorien »systematisch« bzw. »unsystematisch« bedient, fragwürdig ist und Gefahr läuft, auf die eine oder andere Weise zentrale kompositionstechnische Merkmale eines Stükkes zu verfehlen, habe ich bereits weiter oben am Beispiel der Streichtriosätze M. 273 und M. 278 sowie des *Streichtrios* op. 20 dargelegt. Um Weberns Applikation zwölftontechnischer Verfahrensweisen im *Augenlicht* sinnvoll interpretieren zu können, möchte ich an das zuvor angewandte Vorgehen anschließen und mit einem groben Überblick über einige wichtige zwölftontechnische Momente des Stückes beginnen.[24]

Die zur ersten Orientierung dienende Übersicht über den Verlauf des Werkes in Tabelle 5.1 läßt erkennen, daß Auswahl und Abfolge der Reihenformen im *Augenlicht* an keine übergeordneten reihentechnischen Prinzipien gebunden sind. Die Realisierung der einzelnen Reihenformen in der Komposition basiert ebenfalls tendenziell auf einem freien Umgang mit reihentechnischen Prinzipien, ein Umstand, durch den sich eine Kontinuität zu Weberns Handhabung der Technik, so wie sie sich im *Streichtrio* bzw. im zweiten Satz des *Quartetts* op. 22 manifestierte, andeutet. Webern präsentiert im *Augenlicht* die Reihenformen linear und verwendet fast durchgehend sowohl im Orchester- als auch im Chorsatz zumeist zweistimmige, häufig ausschließlich rhythmisch-imitatorische bzw. freiimitatorische Satztechniken. Dabei ordnet er einzelne Reihenformen grundsätzlich entweder dem Orchester oder dem Chor zu; vereinzelt partizipieren jedoch, sofern ein und derselbe Ton in zwei Reihenformen gleichzeitig eintritt, beide Reihenformen an eben diesem Ton; dieses Phänomen wird in der Zwölftontechnik auch als »Ausfall« bezeichnet.[25] Im allgemeinen legt Webern im *Augenlicht*

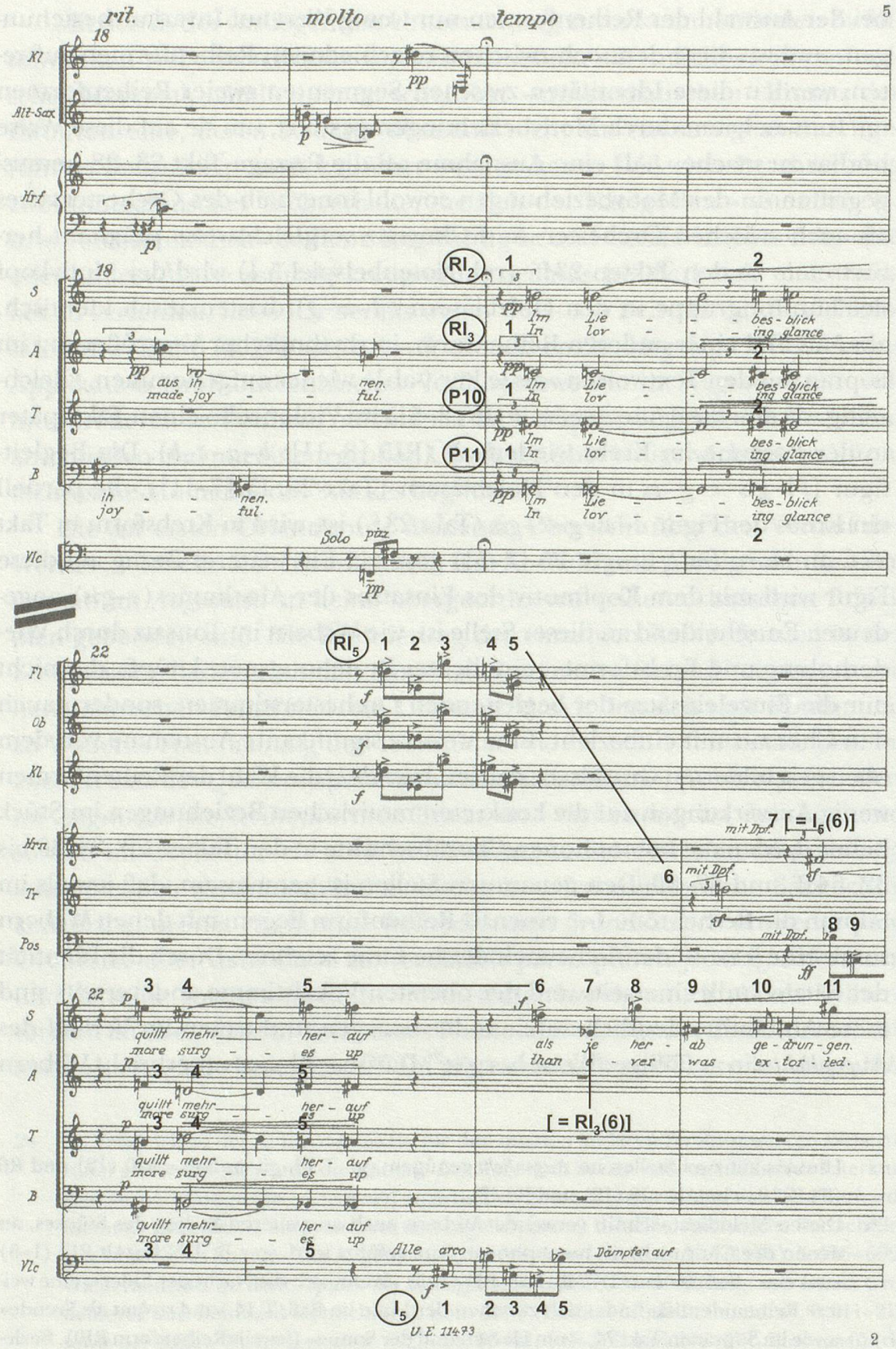
24 Im Vergleich zu der Aufmerksamkeit, die den meisten anderen Zwölftonwerken Weberns zuteil geworden ist, wurde die Kantate *Das Augenlicht* in der wissenschaftlichen Literatur eher vernachlässigt. Die wichtigsten analytischen Bemerkungen finden sich bei Eberhardt Klemm, »Es ist immer etwas anderes und zugleich immer dasselbe. Analytische Betrachtungen zu Weberns Kantate ›Das Augenlicht‹«, in: *Musik und Gesellschaft* 33 (1983), S. 696–699; Wiederabdruck in: ders., *Spuren der Avantgarde. Schriften 1955–1991*, hrsg. von Gisela Gronemeyer und Reinhard Oehlschlägel, Köln 1997 (Edition MusikTexte, Bd. 4), S. 211–216 sowie bei Bailey, *Twelve-note music*, S. 23–24, 56–61, 107–109 und 268–271. Eine ausführliche Reihenformenanalyse präsentiert Bailey, ibd., S. 382–386.

25 Eine umfassende Behandlung für alle in diesem Abschnitt erwähnten Phänomene findet sich bei Bailey, *Twelve-note music*, S. 56–61. Als Illustration für »Ausfälle« soll daher der

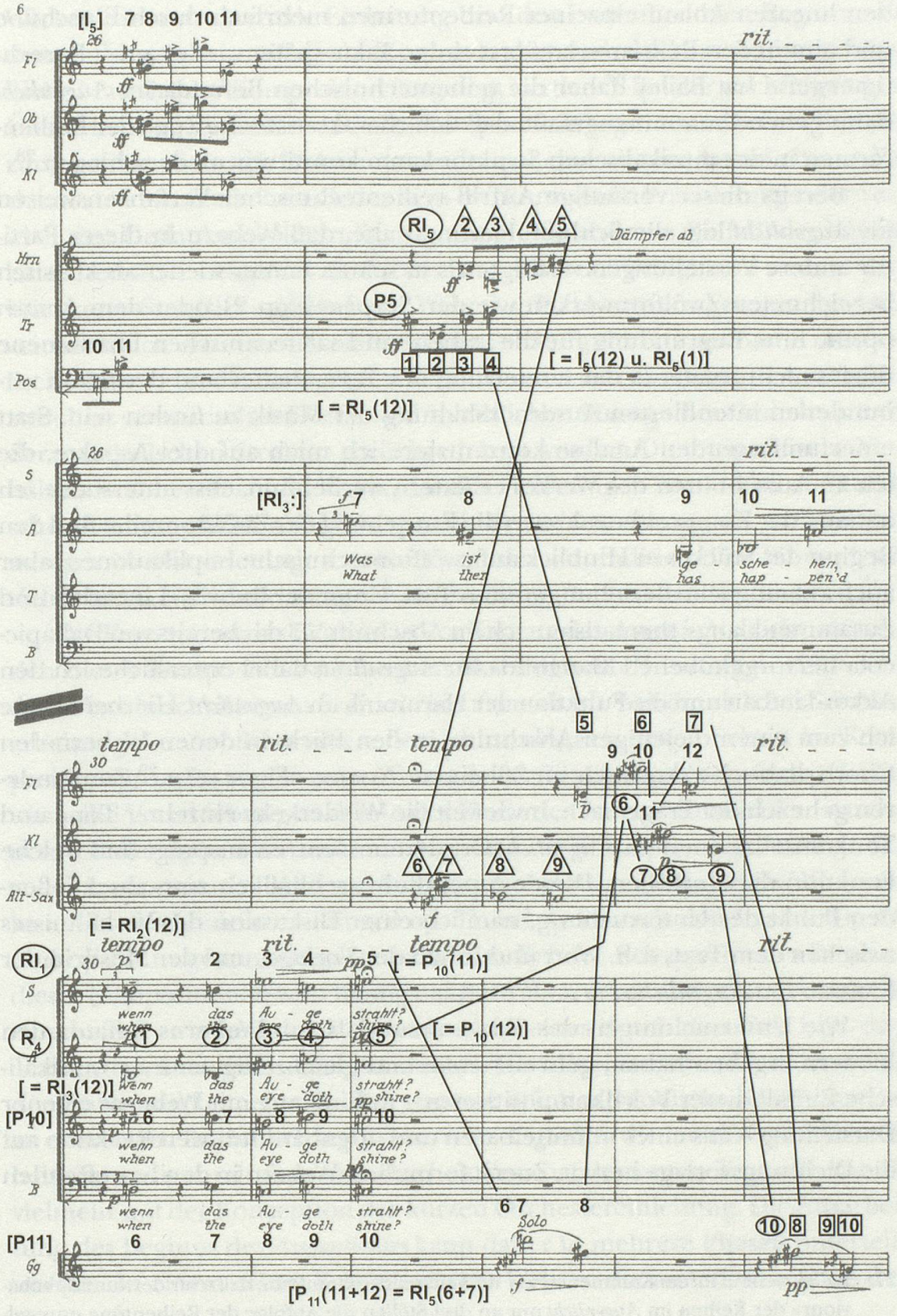
bei der Auswahl der Reihenformen nur wenig Wert auf Invarianzbeziehungen, und wo diese dennoch zwischen verschiedenen Reihenformen auftreten, werden diese Identitäten zwischen Segmenten zweier Reihenformen im Tonsatz kaum durch Motivbeziehungen gestützt, um sie auf diese Weise hörbar zu machen. Als eine Ausnahme sei die Passage Takt 23–28 herausgegriffen, in der Motivbeziehungen sowohl innerhalb des Orchestersatzes als auch zwischen Orchester- und Chorsatz vergleichsweise prägnant hervortreten. In den Takten 23ff. (vgl. Notenbeispiel 5.1) wird der Motivkopf der Fünftongruppe in den Holzbläsern (*d–es–g*) diastematisch identisch, aber als Teil einer anderen Reihenform, in rhythmischer Vergrößerung im Sopran auf den Textworten »als je her [-ab]« wieder aufgenommen. Gleichzeitig werden die Töne *h–c–a–b* (I5 [2–5]) im Violoncello einen Takt später in der Posaune im Krebs wiederholt (RI5 [8–11]: *b–a–c–h*). Die Begleitfigur [*f*]*–gis–e–g–es* in den Holzbläsern (Takt 26, I5 [7–11]), die partiell ein Krebs der Figur *d–es–g–e–gis* (Takt 23f.) ist, wird in Krebsform in Takt 27f. im Horn (*es–g–e–gis*, P5 [2–5]) gespielt. Ein weiterer Bezug auf diese Figur wird mit dem Kopfmotiv des Einsatzes der Altstimme (*e–gis*) angedeutet. Entscheidend an dieser Stelle ist, wie Webern im Tonsatz durch Wiederholung und Krebsformen ein dichtes Beziehungsnetz knüpft, das nicht nur die Einzeleinsätze der begleitenden Orchesterstimmen, sondern auch den Chorsatz mit einbezieht. Eine weitere signifikante Ausnahme von dem oben geschilderten Grundsatz, daß im *Augenlicht* die Wahl der Reihenformen wenig Auswirkungen auf die konkreten motivischen Beziehungen im Stück haben, bilden die homophonen Chorabschnitte in den Takten 20–23, 30 bis 32, 64ff. und 87–89. Den genannten Stellen ist gemeinsam, daß jeweils im Sopran die Reihentöne 1–5 einer RI-Reihenform liegen, mit denen Webern somit eine jeweils identische melodische Linie zeichnet. Durch die Identität der Satztechnik einerseits und der obersten Vokalstimme andererseits sind diese Abschnitte deutlich aufeinander bezogen und treten im Verlauf des *Augenlichtes* in auffälliger Weise hervor.[26] Darüber hinaus unterbricht Webern

Hinweis auf zwei Stellen im *Augenlicht* genügen: vgl. T. 18, *gis* im Baß = RI0 (12) und R6 (3); T. 19, *a* im Alt = I0 (12) und R6 (7).

26 Diesen Melodieausschnitt verwendet Webern auch an weiteren Stellen des Stückes, an denen der Chor nicht im homophonen Satz geführt wird, so z. B. T. 52ff., Alt RI7 (1–5) »mit einer Sonne« und T. 77ff., Baß, RI1 (1–5) »Wenn sich die Nacht der Lider«; eine weitere Reihenidentität findet sich zwischen der Linie im Baß, T. 14 »und strömt als Freude« sowie im Sopran in Takt 74, »vom Herzen und der Sonne« (jeweils Reihenform RI0). Beziehungen ergeben sich auch zwischen T. 83f., Tenor »Wasser an die des Todes« (RI8 [1–6]) und T. 87f., Baß »deiner Tiefen Schätze« (RI8 [1–6] sowie zwischen R11 derselben Stelle (T. 87f., Baß, R11 [1–5]) und T. 92f., Tenor »nimmt er sacht mit sich« (R11 [1–5]).



Notenbeispiel 5.1: Anton Webern, *Das Augenlicht*, Takt 18–35 (U.E. 11473)


[I5] 7 8 9 10 11
rit.
Fl
Ob
Kl
RI5 2 3 4 5
Dämpfer ab
Hrn
P5
Tr
10 11
1 2 3 4
[= I5(12) u. RI5(1)]
Pos
[= RI5(12)]
S
[RI3:]
7 8 9 10 11
A
Was ist ge - sche - hen,
What then has hap - pen'd
T
B
tempo rit. tempo rit.
5 6 7
9 10 12
Fl
6 11
Kl
6 7 8 9
7 8 9
Alt-Sax
[= RI2(12)]
tempo rit. tempo rit.
RI1
1 2 3 4 5
[= P10(11)]
S
wenn das Au - ge strahlt?
when the eye doth shine?
R4
1 2 3 4 5
[= P10(12)]
A
[= RI3(12)]
wenn das Au - ge strahlt?
when the eye doth shine?
[P10]
6 7 8 9 10
wenn das Au - ge strahlt?
when the eye doth shine?
B
wenn das Au - ge strahlt?
when the eye doth shine?
6 7 8
Solo
10 8 9 10
[P11]
6 7 8 9 10
Gg
[P11(11+12) = RI5(6+7)]
U. E. 11473

den linearen Ablauf einzelner Reihenformen mehrfach durch Einschübe und nimmt den Reihenverlauf erst einige Takte später wieder auf.[27] Berechtigterweise hat Bailey daher die reihentechnischen Befunde im *Augenlicht* dahingehend zusammengefaßt, daß sich charakteristische Züge der Reihenformen in der musikalischen Struktur kaum konstitutiv niederschlagen.[28]

Bereits dieser vorläufige Aufriß reihentechnischer Verfahrensweisen im *Augenlicht* legt die Schlußfolgerung nahe, daß Webern in dieser Partitur andere Vorstellungen verfolgte als in seinen immer wieder als klassisch bezeichneten Zwölftonwerken wie der *Symphonie* op. 21 oder dem *Konzert* op. 24. Eine Begründung für die reihen- und satztechnischen Phänomene dürfte nicht zuletzt in der Umsetzung des Textgehaltes und der damit verbundenen intendierten Ausdruckshaltung der Musik zu finden sein. Statt einer umfassenden Analyse konzentriere ich mich auf drei Aspekte, die ich an Ausschnitten des Werkes erläutern werde. Zunächst untersuche ich anhand der Kompositionsskizzen die Entstehung der Zwölftonreihe und den Beginn des Stückes in Hinblick auf zwölftontechnische Implikationen, aber auch auf mögliche Beziehungen zum Text. Unter der Rubrik »Linearität und Zusammenklang« thematisiere ich im Abschnitt V.3 das bereits von Dallapiccola hervorgehobene »Klangbild« im *Augenlicht*; dabei untersuche ich den Akkordaufbau und die Funktion der Harmonik im *Augenlicht*. Hierbei nehme ich zum einen diejenigen Abschnitte in den Blick, in denen Webern den Chor syllabisch-akkordisch im Stil einer »Noema«-Figur setzt.[29] Zum anderen gehe ich der Frage nach, inwieweit die Wiederkehr einzelner Töne und Tonkonstellationen im *Augenlicht* Gravitationszentren ausprägt und welche Funktion diese erfüllen. Dieser Aspekt führt schließlich zum abschließenden Punkt der Untersuchung, nämlich einer Diskussion des Verhältnisses zwischen dem Text, d. h. Wort und Inhalt der Vorlage, und der Musik in der Kantate *Das Augenlicht*.

Wie Untersuchungen des Skizzenmaterials von Weberns freiatonalen Liedern ergeben haben, geht der erste und gleichzeitig zentrale musikalische Einfall dieser Vokalkompositionen – in Einklang mit Weberns eigener Darstellung – aus einer unmittelbaren und offenbar intuitiven Reaktion auf die Dichtungsvorlage hervor. Zuerst formuliert Webern in den betreffenden

27 Bailey weist in ihrem Kommentar zur Reihenanalyse darauf hin, daß trotz des »untidy behaviour« der Reihen im *Augenlicht* nur an drei Stellen die Abfolge der Reihentöne unregelmäßig ist (vgl. Bailey, *Twelve-note music*, S. 60).

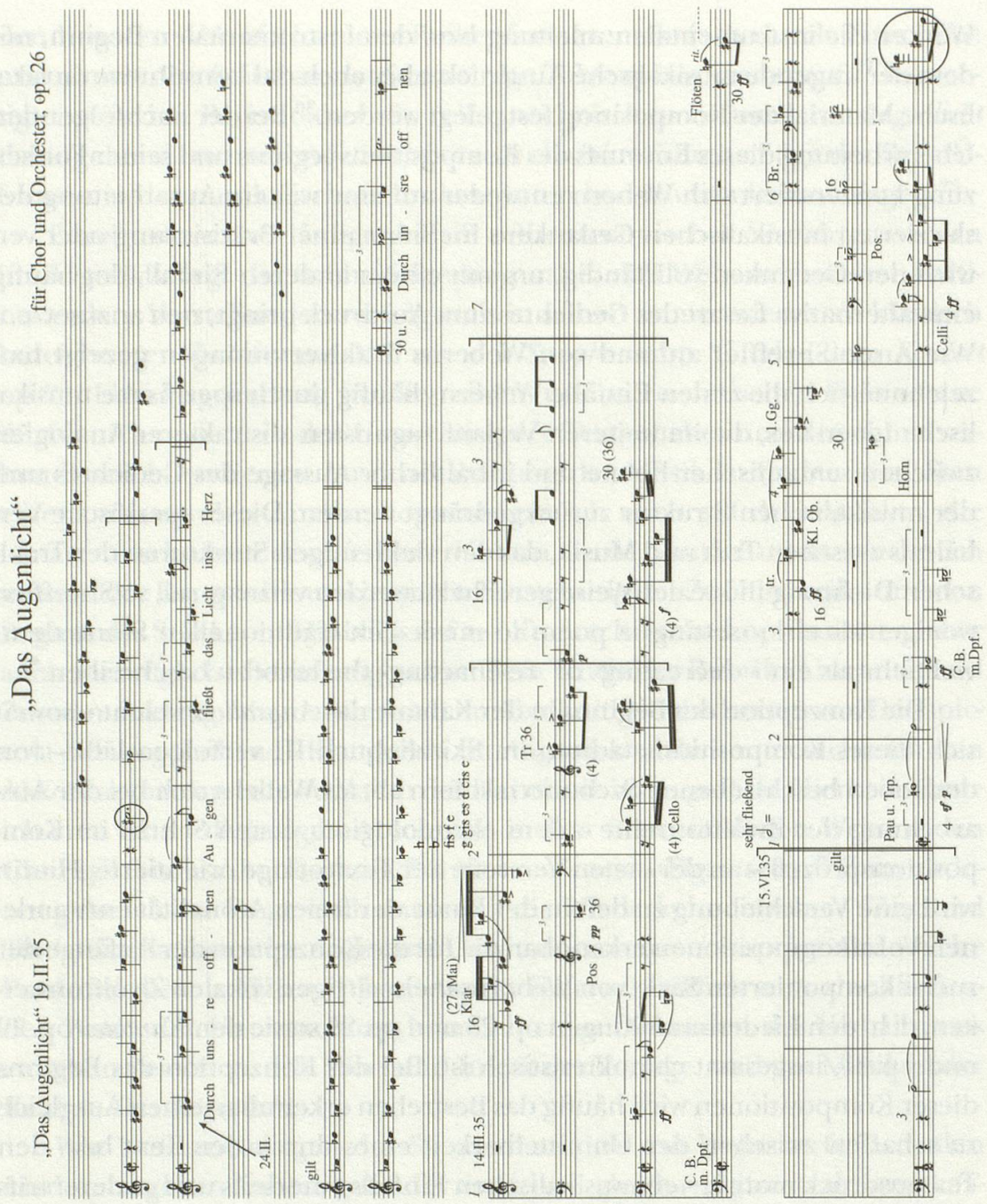
28 Bailey spricht von »almost complete separation of row content from musical structure«, vgl. dies., *Twelve-note music*, S. 56.

29 Vgl. T. 18–23, 30–32, 64–69, 87–89, 92–93 und 111–113.

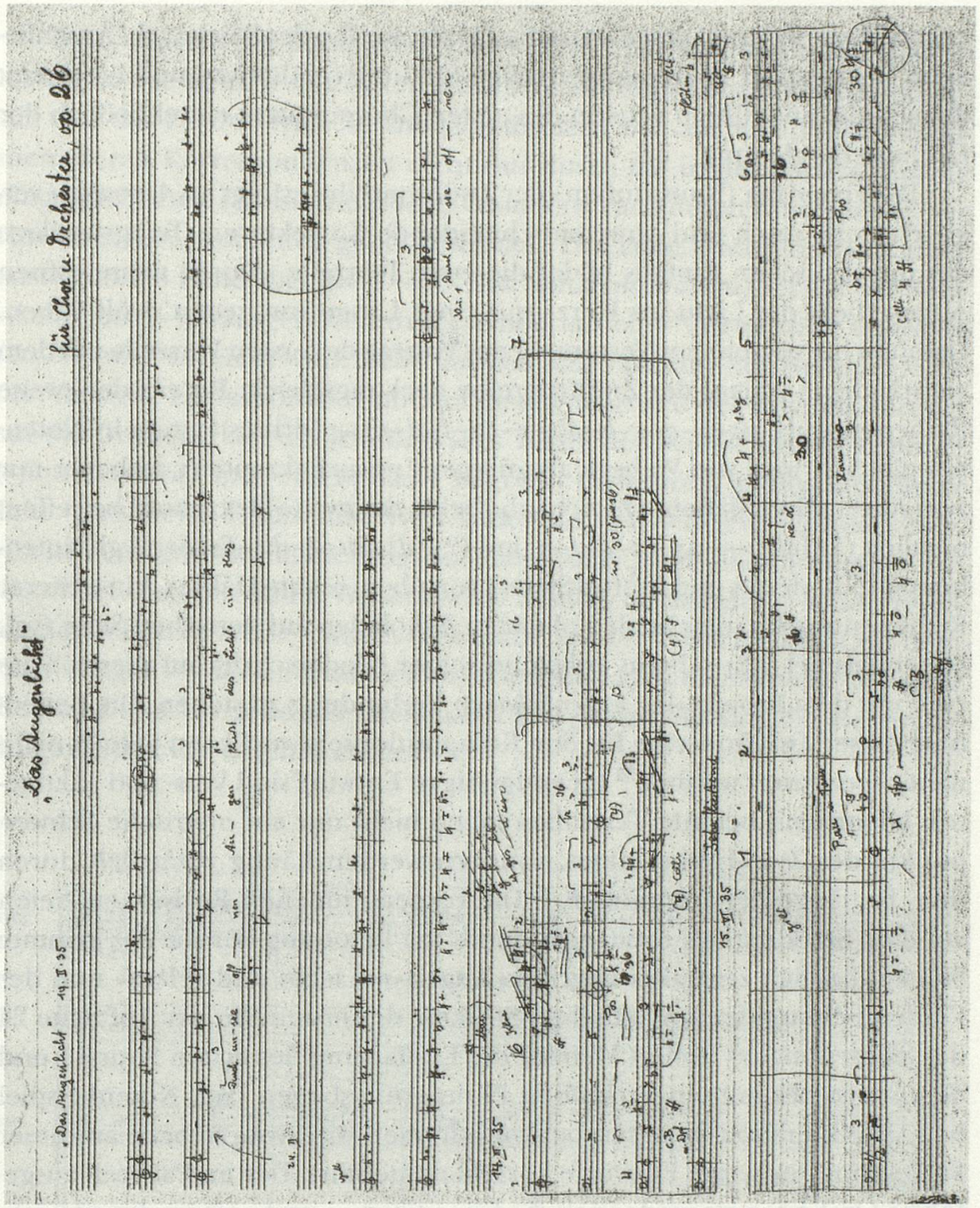
Werken die instrumentale Einleitung bzw. den instrumentalen Beginn, mit dem der tragende musikalische Ausdruck, aber auch das konstitutive musikalische Material der Komposition festgelegt werden.[30] Bei der nachfolgenden Überarbeitung dieses Entwurfs des Kompositionsbeginns und seiner Fortsetzung konzentriert sich Webern entweder auf eine weitere Ausarbeitung des skizzierten musikalischen Gedankens im Sinne einer Präzisierung oder verwirft den Gedanken vollständig, um mit einem anderen Einfall, der häufig eine alternative Lesart des Gedichtes zum Ausdruck bringt, neu anzusetzen. Wie Anne Shreffler anhand von Weberns Traklvertonungen gezeigt hat, zeichnen sich die ersten Einfälle Weberns häufig durch spezifische musikalische Ideen aus, die im weiteren Verlauf zugunsten abstrakterer Analogien zwischen semantischer Ebene und inhaltlicher Aussage des Gedichtes und der musikalischen Struktur zurückgedrängt werden. Dieses spezifische Verhältnis zwischen Text und Musik, das den vieldeutigen Strukturen der Traklschen Dichtung in idealer Weise gerecht zu werden vermag, sei, so Shreffler, weniger als ein »›setting‹ a poem to music« im traditionellen Sinne denn vielmehr als ein »›recreating‹ or ›re-enacting‹ the text« zu beschreiben.[31]

Die Konzeption des Beginns in der Kantate das *Augenlicht* weicht – soweit sich dieses Kompositionsstadium im Skizzenbuch III verfolgen läßt – von dem oben beschriebenen Szenario insofern ab, als Webern sich bei der Ausarbeitung der Zwölftonreihe – dem chronologisch ersten Schritt im Kompositionsprozeß – an der ersten Verszeile der Textvorlage orientierte. Hierin wird eine Verschiebung zu den in der Phase der freien Atonalität entstandenen Vokalkompositionen erkennbar, die für die Konzeption der Anfänge der zuerst komponierten Sätze von Weberns mehrsätzigen vokalen Zwölftonwerken, d. h. den Liedersammlungen op. 23 und op. 25 sowie den *Kantaten* op. 29 und op. 31, insgesamt charakteristisch ist. Bei der Konzeption des Beginns dieser Kompositionen wird häufig das Bestreben erkennbar, einen Ausgleich zu schaffen zwischen der Unmittelbarkeit eines durch den Text bzw. den Textausdruck motivierten musikalischen Einfalls einerseits und andererseits der Notwendigkeit, eine für das gesamte Stück verbindliche Zwölftonreihe zu entwerfen. Tatsächlich legt Webern im *Augenlicht* die musikalische Grundhaltung weniger mit dem melodischen Entwurf der ersten Textzeile fest als vielmehr mit der Konzeption der kurzen Orchestereinleitung. Die Ausarbeitung des Beginns des *Augenlichtes* kann daher in mehrere Phasen unterteilt werden. In einem ersten Schritt entwirft Webern die melodische Linie der

30 Vgl. Shreffler, *Webern and the Lyric Impulse*, S. 50–56.
31 Ibidem, S. 244.



Notenbeispiel 5.2: Anton Webern, Skizzenbuch III, Seite 22 (Sammlung Anton Webern, Paul Sacher Stiftung)



Faksimile 5.1: Anton Webern, Skizzenbuch III, Seite 22 (Sammlung Anton Webern, Paul Sacher Stiftung)

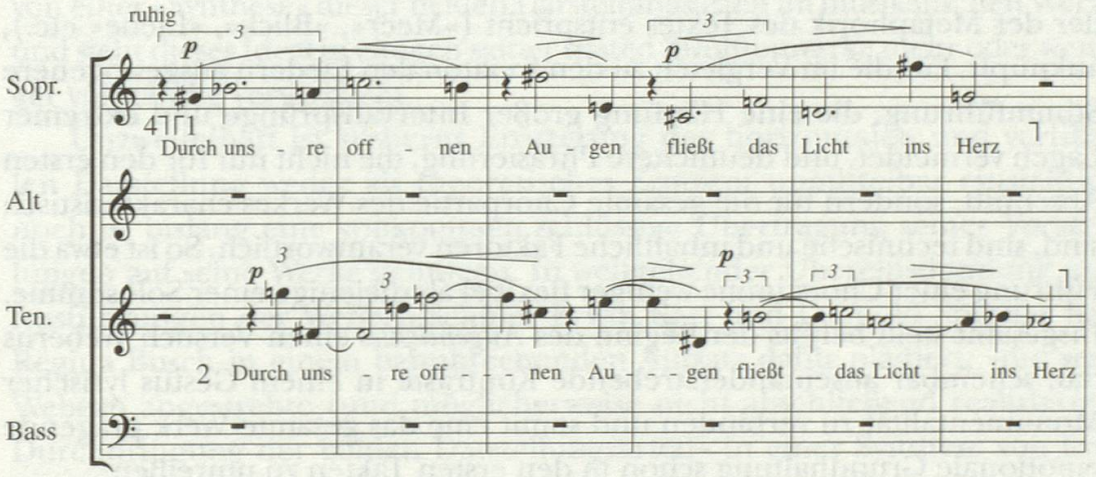
ersten Textzeile und leitet daraus die Zwölftonreihe des Stückes ab. Anschließend komponiert er die siebentaktige Orchestereinleitung und erarbeitet danach die endgültige Version des ersten Choreinsatzes einschließlich der Orchesterbegleitung.

Die Fixierung (Konstitution) der Zwölftonreihe erfolgt im *Augenlicht* vergleichsweise rasch und ohne einschneidende Korrekturen. Textgrundlage des musikalischen Einfalls bildet die erste Textzeile »Durch unsre offnen Augen fließt das Licht ins Herz« mit einer Länge von genau zwölf Silben. Damit ist bei syllabischer Vertonung der Vortrag der ersten Verszeile mit dem vollständigen Ablauf der Zwölftonreihe deckungsgleich. Bereits der zweite Reihenentwurf *gis–b–a–c–h–dis–e–cis–f–d–fis–g* (drittes System in Notenbeispiel 5.2) wird von Webern als gültiger Entwurf akzeptiert, wobei er nur zwei Alternativen in Betracht zieht, die beide das zweite Hexachord betreffen, nämlich (1) [*dis*]–*e–cis–fis–d–f–g* und (2) [*d*]–*cis–e–dis–fis–f–g* (vgl. Notenbeispiel 5.2, viertes und fünftes System von oben, rechte Hälfte). Ein weiterer Reihenentwurf in den beiden obersten Akkoladen auf derselben Seite (vgl. Notenbeispiel 5.2) scheint aufgrund seiner Niederschrift auf dieser Seite zwar mit dem Projekt des *Augenlichtes* in Verbindung zu stehen. Die Bedeutung dieser Zwölftonreihe für den Kompositionsentwurf kann jedoch nicht näher spezifiziert werden.[32] Im endgültigen Entwurf sind Vers- und Taktmetrik kongruent; betonte Textsilben fallen nicht nur auf metrische Schwerpunkte des Zwei-Halbe-Taktes, sondern werden häufig zusätzlich durch ihre Tonlänge hervorgehoben.[33] Die vorgenommenen Revisionen zielen auf eine Stärkung des Ausdrucks durch die Betonung der für das gesamte Stück inhaltlich zentralen Begriffe »Augen«, »Licht« und »Herz« und der Verdeutlichung der syntaktischen Struktur der ersten Phrase. Auf Seite 24 des Skizzenbuches notiert Webern die Endfassung des ersten Sopran- und Tenoreinsatzes mit eingetragenen Phrasierungsbögen (vgl. Notenbeispiel 5.3). Die Imitation zwischen beiden Stimmen wird von Webern an dieser Stelle ohne vorherige Entwürfe korrekt ausgeführt. Der im Particell ausgeführte Orchestersatz verdoppelt die Chorstimmen und ergänzt diese gleichzeitig mit einem Begleitsatz, der nur im Entwurf ausgeführt ist und mit den Reihenformen Nr. 27 und Nr. 28 arbeitet.

32 Den ersten Reihenentwurf (*gis–a–g–es–fis–d–b–c–e–h–f–cis*) notiert Webern in zwei nur unwesentlich voneinander abweichenden Fassungen in den obersten Notenzeilen des Skizzenblattes ohne Textunterlegung.

33 Vgl. dazu auch die Ausformulierung der beiden Worte »Durch un-ser«, Notenbeispiel 5.2, drittes System v. o. (erste Formulierung) und siebtes System v. o., rechte Seite (gültige Formulierung).

Ein Vergleich der beiden Versionen macht deutlich, daß Webern an so zentralen Elementen des ersten Entwurfs wie dem Umriß der Melodielinie und der Diktion festhält. Die Melodie setzt sich aus zwei Teilen zusammen, deren Korrespondenzen nicht nur durch die in der letzten Fassung eingezeichneten Phrasierungsbögen, sondern auch durch Analogien in der rhythmischen Gestaltung gestärkt werden. Die erste Phrase führt in einer ansteigenden Linie über *gis–b–c* auf den Spitzenton *dis* zu, der auf der Silbe »Au«(-gen) – herausgehoben durch einen um eine Viertelpause verzögerten Eintritt – erreicht wird.[34] Die musikalische Struktur der zweiten Hälfte der Verszeile korrespondiert mit der ersten aufgrund der Rhythmisierung; auf die Dreizeitigkeit des jeweils ersten Taktes der beiden Unterabschnitte (»Durch unser« bzw. »fließt das«) folgt ein rhythmisch analog gestalteter Takt (punktierte Halbe und Viertelnote auf den Wörtern »offnen« bzw. »Licht ins«). Mit der Plazierung der Paenultima *fis* im hohen Register auf dem Wort »ins« intendiert Webern keine inhaltliche Betonung, sondern vermeidet auf diese Weise – wie bereits zuvor bei der Tonfolge *dis–e* auf dem Wort »Augen« – das Intervall der aufsteigenden kleinen Sekunde. Mit dem die Reihe und Verszeile abschließenden Ton *g* kehrt die Melodie wieder zur Ausgangslage des Beginns zurück.



Notenbeispiel 5.3: Anton Webern, Skizzenbuch III, Seite 24, 9.–12. System (nur Chorsatz) (Sammlung Anton Webern, Paul Sacher Stiftung)

34 Dieser stufenweise lineare Anstieg findet sich mehrfach in den Singstimmen im *Augenlicht*, vgl. z. B. die Führung des Soprans in T. 20 f. (*h–c–[e]–cis*), in T. 37 f. (*h–cis–[c]–es*), in T. 42 ff. (*a–b–[d]–h–[es–c]–des–[f]–e*) und in T. 64 ff. (*b–h–[es]–c–[e]–cis–d–[fis]–f–[as]–g*). Diejenigen Noten, die aufgrund der Reihenstruktur von der jeweils aufsteigenden Linie abweichen, stehen in den ausgewählten Beispielen in eckigen Klammern.

Dieser endgültigen Formulierung des ersten Choreinsatzes ist die Ausarbeitung der Orchestereinleitung vorgeschaltet. Diese beginnt auf der unteren Hälfte von Seite 22 mit der Niederschrift eines ersten Einfalls. Wie aus den Datierungen Weberns hervorgeht, nahm er diese Passage offenbar am 14.3.1935 in Angriff, führte sie jedoch erst am 27.5. bzw. am 15.6. weiter aus (vgl. Notenbeispiel 5.2). Bereits in der ersten Formulierung (vgl. Notenbeispiel 5.2, 9.–12. System v. o.) sind wichtige Elemente der Orchestereinleitung, die an dieser Stelle des Kompositionsprozesses neu ins Spiel kommen, in nuce ausgeprägt. Dies betrifft sowohl die Wahl der Reihenformen als auch die motivische Gestalt. Dieser erste Einfall wird über mehrere Stationen entwickelt; die Veränderungen betreffen primär Spieltempo – insgesamt werden die Noten um das Vierfache ihres ursprünglichen Wertes verlängert – und Instrumentation, die auch in der auf Seite 24 niedergeschriebenen Version vom 17.6.1935 noch nicht vollständig mit der Druckfassung übereinstimmt.[35] Während in der ersten Formulierung der erste Impuls – die fallende Linie im Kontrabaß – von der Klarinette aufgenommen und fortgesetzt wurde, entfaltet sich die Musik in der Druckfassung wesentlich langsamer. Dadurch entsteht der Eindruck eines stärker raumgreifenden Impetus, der einerseits einen deutlicheren Bezug zu Merkmalen der klassischen Orchestereinleitung – einschließlich einer Exposition wichtigen thematischen Materials – aufweist und andererseits an den Gestus von Weite und erhabener Größe, der der Metaphorik des Textes entspricht (»Meer«, »Blick«, »Liebe« etc.), anknüpft. Für die im Vergleich zu den freiatonalen Liedern ausgewogenere Stimmführung, die eine Häufung großer Intervallsprünge und extremer Lagen vermeidet, und deutlichere Phrasierung, die nicht nur für den ersten Abschnitt, sondern für die gesamte Chorpartie des Werkes charakteristisch sind, sind technische und inhaltliche Faktoren verantwortlich. So ist etwa die Führung einer Chorstimme weniger flexibel als diejenige einer Solostimme. Insgesamt stellt bereits der Beginn des *Augenlichtes* einen Versuch Weberns dar, scheinbar auseinanderstrebende Kontraste in einem Gestus lyrischer Monumentalität zu verbinden und somit eine das gesamte Werk prägende emotionale Grundhaltung schon in den ersten Takten zu umreißen.

35 So weist Webern in der Version vom 17.6.1935 die Töne *b–d–h* (T. 2 f.), die in der Druckfassung die Harfe übernimmt, dem Kontrabaß (»mit Dämpfer«) zu.

3. Linearität und Zusammenklang

> Der Klangkörper »Orchester« ist ja in *der* Form, wie er seit den Klassikern vorhanden ist, eben durch diese das Ergebnis rein »*horizontaler*« Darstellungsart; auf diesem Boden ist er gewachsen! Aber ich glaube, auch hier [d. h. in den *Variationen für Klavier* op. 27] die Verbindung dieser mit der »vertikalen« gelöst zu haben. Es entsteht ein Partiturbild, das aussieht wie eines aus der »horizontalen«! Trotzdem meine Darstellung (wie es schon im Quartett u. auch in meinem Chorstück »Das Augenlicht« (mit Orchester), kennst Du es? Der Klavierauszug ist gedruckt erschienen) *völlig »vertikal«* ist.[36]

Viele Passagen in Weberns Vorträgen, in seinen Briefen und in seinem Werkkommentar zu seinem *Streichquartett* op. 28[37] belegen, daß seit den frühen 1930er Jahren seine Konzeption eines »musikalischen Raumes« zunehmend eine zentrale Bedeutung für seine musikalische Poetik gewonnen hat. Wie das Zitat aus einem Brief an Eduard Steuermann verdeutlicht, arbeitet Webern damit einhergehend bei der Beschreibung seiner musikästhetischen Leitideen mit den Kategorien der »horizontalen« und der »vertikalen« Darstellung musikalischer Gedanken. Als eine Aufgabe heutiger Kunst bezeichnet er dabei die Realisierung seiner Vorstellung von einer Verbindung, ja sogar von einer »Synthese« dieser beiden Darstellungsarten im musikalischen Werk, und sieht dieses Ideal in einigen seiner späten Zwölftonwerke mehr oder weniger vollständig verwirklicht.

Unzweifelhaft ist Weberns Erörterung der horizontalen und vertikalen Darstellung weder als theoretisches Konzept unmittelbar einsichtig, noch ist bislang eine vollkommen schlüssige Übertragung seiner Vorstellungen auf seine Werke gelungen. In weitgehender Übereinstimmung mit Ausführungen der Webern-Schüler Erwin Ratz und Leopold Spinner hat Regina Busch in einem bahnbrechenden Aufsatz dafür plädiert, »die von Webern angestrebte (und möglicherweise nicht abschließend realisierte) Durchdringung der beiden Darstellungsarten« in einer Synthese von formalen und satztechnischen Prinzipien (d. h. der horizontalen respektive der

36 Webern an Steuermann am 21.6.1939, zitiert nach »Aus dem Briefwechsel Webern-Steuermann. Transkribiert und mit Anmerkungen versehen von Regina Busch«, in: *Musik-Konzepte Sonderband Anton Webern I*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1983, S. 23–51, Zitat S. 49.

37 Der Text von Weberns Analyse, die dieser 1939 für Erwin Stein formulierte, findet sich bei Moldenhauer, *Webern*, S. 669–672.

vertikalen Darstellungsart) zu sehen.[38] An dieser Stelle soll nicht genauer geprüft werden, inwieweit Webern seine Idee einer Synthese der beiden Darstellungsarten im *Augenlicht* tatsächlich verwirklicht hat. Festzuhalten ist allerdings, daß seine Aussage, die Darstellung im *Augenlicht* sei »völlig vertikal« (vgl. seinen Brief an Steuermann), sich zunächst problemlos nachvollziehen läßt, sofern die vertikale Darstellungsart als polyphone, d. h. imitatorische bzw. kanonische Satztechnik begriffen wird.[39] Tatsächlich ist der Orchestersatz im *Augenlicht* durchgehend und der Chorsatz mit Ausnahme der Choralabschnitte ebenfalls imitierend angelegt. Gleichzeitig hat Bailey die Auffassung vertreten, die formale Anlage des *Augenlichtes* lehne sich an eine traditionelle Instrumentalform – eine Sonatenform – an, und charakterisiert in diesem Zusammenhang das Werk als eine »choral sonata«.[40] Folgt man dieser Interpretation, so wird verständlich, daß Webern im *Augenlicht* offenbar tatsächlich eine Verbindung der beiden genannten Darstellungsarten angestrebt und zumindest partiell realisiert hat.

Ich möchte die oben gegebene Skizze, wie die Synthese der beiden Darstellungsarten bei Webern vorzustellen ist, jedoch nicht vertiefen, sondern vielmehr eine damit nur indirekt in Zusammenhang stehende Frage aufwerfen, nämlich das Verhältnis von Linearität und Zusammenklang. Bis heute hat die Auffassung, in Weberns späten Zwölftonwerken sei die lineare Ausfaltung der Reihenzüge in Verbindung mit der kanonischen Satztechnik das konstitutive Prinzip, wohingegen sich Zusammenklänge – allein bei gezielter Vermeidung der durch die harmonische Tonalität geprägten Akkordstrukturen – als quasi zufälliges Resultat der Stimmführung einstellten,

38 Vgl. Regina Busch, »Über die horizontale und vertikale Darstellung musikalischer Gedanken und den musikalischen Raum«, in: *Musik-Konzepte Sonderband Anton Webern I*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1983, S. 225–250, bes. S. 245–250. Mehrfach wurde versucht, Weberns Konzeption anhand der Analyse seiner Werke zu erläutern. Vgl. dazu – als einen neueren Beitrag stellvertretend für viele weitere – Neil Boynton, »Formal combination in Webern's Variations Op. 30«, in: *MusA* 14 (1995), S. 193–220.

39 In diesem Sinne verwendet Webern den Begriff: »Indem man das Thema [in der Durchführung einer klassischen Sonatenform] in verschiedenen Kombinationen wiederholt, indem man etwas bringt, was nicht nur der thematische Ablauf in der Horizontalen ist, sondern auch in der Vertikalen – also wieder das Heraufkommen des polyphonen Denkens. Und da sind die Klassiker vielfach zu Formen gekommen, die sich an die ›alten Niederländer‹ anlehnen: im Kanon, im Imitatorischen«, vgl. Webern, *Vorträge*, S. 35.

40 »The Augenlicht is an interesting solution to the problem of structuring an extended choral work: the adaptation of a traditionally instrumental form. It is a choral sonata in which the contrasting themes are represented not by specific music but by opposite *techniques* of making music, not accidentally polyphony and homophony«, Bailey, *Twelve-note music*, S. 271.

weitgehend unangefochten Bestand.[41] Allerdings haben insbesondere diejenigen Abschnitte in Weberns Zwölftonwerken, in denen eine homophone Fortschreitung mehrstimmiger Akkorde auftritt, zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dieser Position Anlaß gegeben. In verschiedenen Interpretationen wurde am Beispiel des zweiten Satzes des *Streichquartettes* op. 28, des Beginns des ersten Satzes aus der *Kantate* op. 29 und anhand ausgewählter Stellen der *Orchestervariationen* op. 30 argumentiert, Webern habe die entstehenden Zusammenklänge in den entsprechenden Passagen weniger – als ein Resultat der Entfaltung von Zwölftonreihen – in Kauf genommen als vielmehr sorgfältig ausgehört und ihre Abfolge mit verschiedenen kompositionstechnischen Mitteln bewußt gestaltet.[42] Dabei reichen die Interpretationen von der These, im Ergebnis seien die nachgewiesenen Eingriffe Weberns, die eine sorgfältig ausdifferenzierte Klanglichkeit der nichttonalen Zusammenklänge nach sich ziehen, per se, d. h. durch Spannungsgehalt, Klangfarbe etc. bedeutungsvoll, bis zu der Ansicht, die Klangfolgen könnten noch in Weberns Spätwerk auf ›verfremdete‹ tonale Fortschreitungen zurückgeführt werden.[43]

In der Komposition *Das Augenlicht* fallen bereits beim ersten Hören die homophonen Chorabschnitte auf, die, mit Ausnahme der nach Weberns eigener Aussage zentralen Verszeile »O Meer des Blickes mit der Tränenbrandung«, ohne Orchesterbegleitung vorgetragen werden.[44] Die Deklamation in den homophonen Abschnitten, die in Anlehnung an die Terminologie der Figurenlehre Joachim Burmeisters auch als »Noema«-Figuren bezeichnet werden können, hebt im *Augenlicht* – wie bereits in der frühbarocken musikalischen Rhetorik beschrieben – als Kunstmittel die entsprechenden Textpassagen inhaltlich hervor. Wie verhalten sich jedoch in den betreffenden Abschnitten die melodische Linie, d. h. die Horizontale, und die Zusammenklänge, die aufgrund der Satztechnik an diesen Stellen eine besondere Präsenz gewinnen, zueinander?

41 Zum Beispiel bewertet Bailey den Aspekt der Vertikalität nur als ein peripheres Moment und führt das – wenig überzeugende – Argument ins Feld, im Kompositionsprozeß werde eine lineare Konzeption des Tonsatzes evident (vgl. Bailey, *Twelve-note music*, S. 334).

42 Als Beispiele können op. 28/II, T. 1–18, op. 29/I, T. 1 ff. und op. 30, T. 21–55 genannt werden. Vgl. dazu besonders die Arbeiten von Arnold Whittall, »Webern and multiple meaning«, in: *MusA* 6 (1987), S. 333–353 (zu op. 28) sowie von Jonathan D. Kramer, »The row as structural background and audible foreground: the first movement of Webern's First Cantata«, in: *JMT* 15 (1971), S. 158–181.

43 Vgl. dazu Graham H. Phipps, »Tonality in Webern's Cantata 1«, in: *MusA* 3/2 (1984), S. 125–158 und ders. »Harmony as a determinant of structure in Webern's Variations for Orchestra«, in: *Music Theory and the Exploration of the Past*, hrsg. von Christopher Hatch und David W. Bernstein, Chicago 1993, S. 473–504.

44 Die entsprechenden Abschnitte sind in Tabelle 5.1 kursiv gedruckt.

Tabelle 5.2: Akkordrepertoire der homophonen Abschnitte in *Das Augenlicht*

Nummer	Takt	Reihenformen (S,A,T,B)	Akkorde*	pc-sets
I	20–23	RI2 (1–5), RI3 (1–5),	*h–c–fis–g*	[0, 1, 5, 6]
		P10 (1–5), P11 (1–5)	*c–cis–gis–f*	[0, 1, 4, 5]
			e–f–g–gis	[0, 1, 3, 4]
			cis–d–b–g	[0, 1, 3, 4]
			f–fis–a–b	[0, 1, 4, 5]
II	30–32	RI1 (1–5), R4 (1–5),	*b–h–cis–d*	[0, 1, 3, 4]
		P10 (6–10), P11 (6–10)	*h–b–d–es*	[0, 1, 4, 5]
			es–fis–h–c	[0, 1, 4, 7]
			c–a–dis–e	[0, 1, 6, 9]
			e–f–c–cis	[0, 1, 4, 5]
III	87–89	RI8 (1–6), RI3 (1–6)	*f–c–g–ges*	[0, 1, 2, 7]
		RI10 (1–6), R11 (1–5+7)	*ges–des–as–f*	[0, 2, 3, 7]
			b–f–c–cis	[0, 2, 3, 7]
			g–d–a–e	[0, 2, 5, 7]
			h–fis–cis–c	[0, 1, 2, 7]
			as–es–b–d	[0, 1, 5, 7]
IV	92/93	R9 (1–5), R4 (1–5)	*e–h–fis–g*	[0, 2, 3, 7]
		R11 (1–5), R0 (1–5)	*es–b–f–fis*	„
			h–fis–cis–d	„
			d–a–e–f	„
			b–f–c–cis	„
V	111–113	R6 (7–12), I0 (7–12)	*a–cis–gis–dis*	[0, 1, 5, 7]
		R5 (7–12), R0 (7–12)	*f–c–e–h*	[0, 1, 5, 6]
			fis–dis–f–c	[0, 1, 3, 6]
			dis–h–d–a	[0, 1, 4, 6]
			e–h–dis–ais	[0, 1, 5, 6]
			d–a–cis–gis	[0, 1, 5, 6]

* Die Töne sind in der Reihenfolge S, A, T, B genannt.

** Abschnitt »O Meer des Blickes mit der Tränenbrandung« (homophoner Chorsatz mit Orchester)

Nummer	Takt	Reihenformen (S,A,T,B)	Akkorde*	pc-sets
VI**	64–69	RI1 (1–11), R6 (1–11),	*b–des–as–a*	[0, 1, 2, 5]
		R1 (1–11), I1 (1–10)	*h–c–g–gis*	[0, 1, 4, 5]
			es–h–fis–f	[0, 1, 3, 7]
			c–g–d–fis	[0, 1, 5, 7]
			e–b–f–d	[0, 1, 3, 7]
			cis–b–e–d	[0, 2, 3, 6]
			d–a–c–cis	[0, 1, 2, 5]
			fis–f–c–e	[0, 1, 2, 6]
			f–ges–des–c	[0, 1, 5, 6]
			as–es–b–c	[0, 2, 4, 7]
			g–e–h–es	[0, 1, 4, 8]

Eine Übersicht über die fünf unbegleiteten »Noema«-Abschnitte in Tabelle 5.2 läßt einige Leitprinzipien erkennen, nach denen Webern bei der Gestaltung vorgegangen sein dürfte. Wie zuvor erwähnt liegt in den Abschnitten I–III[45] jeweils der Beginn einer RI-Reihenform im Sopran, so daß bereits durch die melodische Gestalt der obersten Stimme ein verbindender Bezugspunkt zwischen diesen Stellen gegeben ist. Darüber hinaus sind weitere gemeinsame strukturelle Merkmale zu erkennen. Die Auswahl der vier gleichzeitig ablaufenden Reihenformen hat Webern mit Ausnahme des Abschnitts III so getroffen, daß mindestens zwei Reihenzüge im Abstand der Intervallklasse 1 parallel laufen.[46] In Abschnitt III führt Webern statt dessen drei Reihenformen der Gruppe RI in den Abständen der Intervallklasse 2 und der Intervallklasse 5 nebeneinander her. Eine besondere Situation ergibt sich in Abschnitt IV, in dem alle vier Reihenzüge der »R«-Gruppe angehören. Dies schlägt sich nicht nur in der Identität der pc-sets aller Zusammenklänge in diesem Abschnitt nieder; tatsächlich führt Webern in den Takten 92/93 alle Stimmen des vierstimmigen Satzes parallel.

Durch die Wahl der jeweils vier Reihenformen bleibt der strukturelle Aufbau der einzelnen Zusammenklänge auf bestimmte Formationen begrenzt, wobei zwei Kategorien prominent hervortreten. Es handelt sich dabei erstens

45 Zur Numerierung vgl. Tabelle 5.2.

46 Abschnitt I: RI2–RI3 und P10–P11; Abschnitt II: P10–P11; Abschnitt IV: R11–R0 (zusätzlich parallel laufen R4 und R9); Abschnitt V: R6–R5 (zusätzlich parallel läuft R0).

um symmetrische Akkorde, die sich besonders in den Abschnitten I, II und V kumulieren,[47] und zweitens tritt in fast jedem Zusammenklang mindestens einmal die Intervallklasse 1 auf, wodurch nicht nur eine Verwandtschaft in der Klanggestalt entsteht, sondern auch potentielle tonale Färbungen einiger Akkordformationen verdeckt werden.[48] Darüber hinaus ist festzustellen, daß in der überwiegenden Zahl der Fortschreitungen mindestens ein, gelegentlich auch zwei Töne im Folgeakkord von einer anderen Stimme übernommen werden. So entsteht ein Band von je einem Ton zwischen der Mehrzahl der Akkorde, das neben der oben beschriebenen Klangstruktur und dem homophonen Satz als weiteres Moment zur Einheitlichkeit der Passagen beiträgt und damit die Intensität der inhaltlichen Aussage unterstützt.

Die Skizzen lassen erkennen, daß Webern bei der Komposition des ersten homophonen Chorabschnittes Takt 20 ff. zwar eine deutliche Vorstellung von dem angestrebten Satzbild gehabt hat, bei dem Versuch einer Realisierung mit den Mitteln der Zwölftontechnik jedoch auf gewisse Schwierigkeiten gestoßen ist. Im ersten Versuch verfolgt Webern die Idee, vier Reihenformen derselben Familie gleichzeitig ablaufen zu lassen, und wählt dafür die Reihenformen P1/R1/I1/RI1 (vgl. hier und im folgenden Skizzenbuch III, S. 25, erste Akkolade).[49] Diesen ersten Ansatz bricht Webern jedoch bereits nach dem ersten Akkord ab; im nächsten Anlauf verwendet Webern dann die Reihenformen P11/R11/I11/RI11.[50] Aus der Häufung derselben Töne bereits im ersten Trichord der ausgewählten Reihenformen zieht Webern in diesem Entwurf die Konsequenz, die Töne horizontal und vertikal ausgefalteten Reihenformen zuzuordnen (Webern notiert hier in der Skizze für jeden Ton, welcher Reihenform bzw. welchen Reihenformen dieser zugeordnet ist). So repräsentieren die Töne des ersten Akkords *gis–a–fis–g* die Anfangstöne der Reihen P11 (*g*), R11 (*fis*) und RI11 (*gis*), werden von Webern jedoch gleichzeitig als zweiter bzw. dritter Reihenton weiterer Reihenformen (*gis*:

47 Die symmetrische Struktur der Akkorde ist teils real, teils nur unter der Voraussetzung der Oktaväquivalenz nachvollziehbar. Folgende der in Tabelle 5.2 verzeichneten pc-sets zeigen die Möglichkeit einer symmetrischen Akkordstruktur an: [0, 1, 3, 4] (4–3), [0, 1, 4, 5] (4–7) und [0, 1, 5, 6] (4–8).

48 Pc-sets (Normalform) mit den Ziffern [0, 3, 7] und [0, 4, 7] (beide (3–11) entsprechen unter Voraussetzung von Oktaväquivalenz Terz-Quint-Strukturen [vgl. Tabelle 5.2]). So läßt sich z. B. in T. 31, erste Halbe, der Klang *es–fis–h–c* [0, 1, 4, 7] (4–18) als ein H-Dur Klang mit der Nebennote *c* im Baß hören. Allerdings lassen sich aus diesen verdeckten tonalen Klängen keine tonalen Fortschreitungen ableiten.

49 In Weberns Reihentabelle sind diese Reihenformen mit den Ziffern 5–8 bezeichnet, vgl. Bailey, »Webern's row tables«, S. 200–202.

50 Dies entspricht in Weberns Zählung den Reihenformen 9–12.

P11 [3], *a*: P11 [2] und RI [2]) aufgefaßt. Obwohl Webern auf diese Weise den Text des ganzen Abschnitts »Im Liebesblick quillt mehr herauf« komponiert (wobei es gegen Ende des Abschnitts vermehrt zu Korrekturen kommt), entscheidet er sich schließlich für einen neuen Entwurf, dem er vier andere Reihenformen zugrunde legt. Hierbei fixiert Webern offenbar zunächst die Anfangstöne der vier Stimmen (*c–h–fis–g*) und notiert gleichzeitig für die Stimmen Sopran, Alt und Tenor die Nummern von je zwei möglichen Reihenformen (43/36; 20/42; 21/10; die Reihenform der Baßstimme legt Webern ohne Alternative auf die Nr. 9 fest)[51], bevor er sich für eine von beiden Möglichkeiten entscheidet. Dabei ordnet Webern in einer ersten Reinschrift die Reihenform 36 dem Sopran zu, während die Reihenformen 20, 21 und 9 im Alt, im Tenor respektive im Baß liegen. Diese drei Stimmen führt Webern zunächst als homophonen Satz im Einsatzabstand von einer Halben imitierend zum Sopran. Erst in der endgültigen Fassung auf der unteren Hälfte derselben Seite legt Webern die Zuordnung der Reihenformen zu den Stimmen endgültig fest und faßt alle vier Stimmen zu einem homophonen Satz zusammen. Mit einer vorläufigen Auswahl zweier – alternativer – Reihenformen mit identischem Kopfton arbeitet Webern auch an den übrigen Stellen mit homophonem Chorsatz.

Das Klangbild des *Augenlichts* unterscheidet sich von den unmittelbar zuvor entstandenen Werken Weberns durch eine weitere Besonderheit, die für den musikalischen Charakter des Stückes entscheidend ist. Wie erwähnt berichtete bereits Dallapiccola, daß der Klang des Werkes einen außergewöhnlichen Eindruck auf ihn gemacht habe. In dieser Impression fließen gewiß mehrere Momente zusammen, die in der Analyse nur bedingt voneinander abzugrenzen sind. Die Erfahrung eines besonderen Klanges begründet sich u. a. in dem für Webern typischen Einsatz der Instrumente, die ihre melodischen Gesten in dem ausgedünnten Orchestersatz in äußerster dynamischer und spieltechnischer Differenzierung vortragen. Diese individuelle Gestaltung der Klangfarben, die durch immer neue Kombinationen der Instrumente und Einsatzfolgen noch unterstützt wird und zum zarten, ja lyrischen Charakter der Musik entscheidend beiträgt, findet eine wichtige Ergänzung in einer offensichtlich strategischen Verwendung ausgewählter Klänge. Die folgende Diskussion soll dieses Moment des Werkes nicht systematisch erfassen, sondern nur aufgrund einiger sich über das gesamte Stück verteilender signifikanter Stellen eine übergreifende Tendenz aufzeigen.

51 Vgl. Skizzenbuch III, S. 25, rechts unten.

Neben der Auswahl der Reihenformen kontrolliert Webern die Zusammenklänge trotz der imitatorischen Anlage des Satzes durch verschiedene Maßnahmen wie unregelmäßige Einsatzabstände imitatorischer Stimmen, metrische Verschiebung durch Längung bzw. Kürzung oder das »Verbergen« von einzelnen Tönen in bestimmten Kontexten mittels der Verwendung von Vorschlagsnoten.[52] Geprägt wird der Klangeindruck des *Augenlichtes* durch die Bevorzugung bestimmter Tonkonstellationen und ausgewählter Einzeltöne, die sich über das ganze Stück hinweg verfolgen läßt. So treten erstaunlich häufig Klänge der Intervallklassen 3 oder 4, d. h. Terz- respektive Sextklänge, zwischen zwei Instrumenten derselben Gattung oder zwischen zwei Vokalstimmen auf. An diesen Stellen werden zwar weitere simultan erklingende Töne, die zu einem höheren Spannungsgehalt des Gesamtklanges führen, hinzugefügt, doch vermischen sich diese nicht bruchlos mit dem jeweiligen Terz- bzw. Sextklang. Als Beispiel sei der erste Einsatz des Chores (Takt 7–13) genannt. In Takt 8 erklingen, quasi als Durchgänge, in Sopran und Tenor die Terzklänge *b–g* und *a–fis*. Der nächste prominent hervortretende Terz- bzw. Dezimklang findet sich auf der schweren Taktzeit von Takt 10 zwischen Violinen und Violen (*d–fis*), und am Ende dieses Taktes erklingt die Terz *c–e* (Violen und Sopran/Tenor). Schließlich findet sich in Takt 12 erneut ein »D-Klang«, und zwar zwischen Sopran (die Worte »Licht ins« auf *d* und *fis*) und Tenor (*a* auf »Licht« in der zweiten Takthälfte). Die Bedeutung des Klanges wird an dieser Stelle dadurch erhöht, daß sowohl der Ton *d* zu Beginn des Taktes als auch der Klang *fis–a* am Ende des Taktes für einen Augenblick ohne Begleitung erklingen und somit besonders exponiert sind.

Bei einer Durchsicht der Partitur wird erkennbar, daß die Hervorhebung des D-Klanges im ersten Choreinsatz kein isoliertes Phänomen ist, sondern an zentralen Stellen ihre Entsprechung findet. Dabei reichen die Bezüge zu dem von mir bewußt unscharf bezeichneten Phänomen des »D-Klanges« von deutlich hervortretenden Terz-/Sextklängen bis zu einem rein quantitativen Übergewicht der Töne *d–(f)–fis–a* innerhalb eines Abschnittes. Zu

52 Hierfür sei nur ein Beispiel erwähnt. In T. 9 verkürzt Webern den Einsatzton *f* in der Vl auf die Länge einer Vorschlagsnote, offenbar, um eine Verdoppelung zum Tenor zu vermeiden. An denjenigen Stellen, wo eine Verdoppelung desselben Tones ausgehalten wird, läßt sich dafür eine bewußte künstlerische Absicht aufzeigen. Als Beispiel sei T. 10, letztes Viertel, angeführt. Hier treffen sich die P0-Reihe im Sopran und die R0-Reihe im Tenor unisono auf dem Ton *e*. Die daraus resultierende Hervorhebung dieser Stelle ist textlich begründet und bewirkt eine fast emphatische Betonung des inhaltlich zentralen Wortes »Augen«.

einer solchen Häufung der Töne *d–f–fis–a* kommt es in dem Orchesterzwischenspiel der Takte 32–35 (vgl. Notenbeispiel 5.1). An dieser Stelle greift Webern kurze Ausschnitte von insgesamt vier verschiedenen Reihenzügen auf, deren Vortrag er in den vorhergehenden Takten unterbrochen hatte. So wird an dieser Stelle die Auswahl der erklingenden Töne bewußt gesteuert. Bei den insgesamt fünf Einsätzen in Flöte, Klarinette, Alt-Saxophon und Violoncello nutzt Webern achtzehn Reihentöne, davon sechs Mal die Töne *d*, *fis* oder *a*. Das Übergewicht dieser drei Töne in den Takten 32–35 wird jedoch erst deutlich, wenn die Spieldauer berücksichtigt wird; bei einer Dauer von insgesamt neunzehn Vierteln beanspruchen die drei relevanten Noten mit zehn Vierteln mehr als 50% der Gesamtdauer. Daher stellt sich, obwohl in der betreffenden Passage kein Zusammenklang eintritt, der ohne gleichzeitig erklingende Nebentöne eindeutig auf einen D-Dur-Klang beziehbar wäre, in der Passage das Gefühl eines »D-Klanges« ein.

Die übergeordnete Bedeutung des »D-Klanges« für das *Augenlicht* bestätigt sich im weiteren Verlauf des Stückes durch zwar nur punktuelle, aber wiederholte Referenzen. Dabei stehen (vertikale) Klangkonstellationen und sukzessive Ausfaltung der relevanten Töne gleichberechtigt nebeneinander. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit sei auf einige, teilweise sehr kurze Momente hingewiesen, in denen in zumindest vager Form ein Klang mit dem Zentrum »D« spürbar wird. In Takt 42, drittes Viertel (Violine und Sopran) wird der Einsatz des Soprans auf diese Weise hervorgehoben; in Takt 71 ff. werden die Töne *d*, *a*, *fis* und *f* im Alt und anschließend im Sopran ebenfalls durch ihre Stellung als Einsatz- bzw. Endtöne in der Phrase betont.[53] Eine weitere, weniger deutlich ausgeprägte Bezugnahme auf ein um den Ton *d* kreisendes Zentrum kann in Takt 102 f. beobachtet werden. Dort finden sich die betreffenden Töne in sukzessiver Ausfaltung in verschiedenen Stimmen, nämlich *d* im Sopran (»Li-dern«) und im Tenor (»Tag«, Takt 103) sowie der Ton *fis* in der Viola. Auch im Schlußklang des Werkes sind die Töne *d* und *a* (im Sopran und Alt) vertreten, ihre Wahrnehmbarkeit wird allerdings durch die Töne im Tenor und Baß (*cis* und *gis*) eingeschränkt.

Trotz der weiten Abstände und der unterschiedlichen Konstruktion der angesprochenen Stellen kann kein Zweifel daran bestehen, daß die sogenannten »D-Klänge« im *Augenlicht* einen besonderen Rang beanspruchen dürfen. Die Bevorzugung des Tones *d* bzw. von Klangkonstellationen mit

53 Die Textsilben mit den entsprechenden Tönen sind im folgenden durch Kursivdruck und die Pausen durch Schrägstriche hervorgehoben: »*Die Trop*-fen, / *wel*-che sie ver-sprüht / *auf Wim*-pern-hal-*me* / *vom Her*-zen / *und* der Son-ne / wer-den sie be-schie-*nen*.«

dem Zentrum »D« erreicht Webern durch ein Zusammenwirken von Reihenauswahl einerseits und der konkreten Realisierung der Reihenzüge in der Partitur andererseits. Eine nähere Betrachtung der erwähnten Stellen zeigt allerdings auch, daß trotz der wiederholten Referenz keine funktionelle Beziehung entsteht, die – vergleichbar mit der Funktionsharmonik – im gesamten Stück eine Orientierungsfunktion beanspruchen könnte. Die besondere Stellung der »D-Klänge« wird auch dadurch untermauert, daß keine andere Klangkonstellation eine vergleichbar prominente Position beanspruchen kann. Der »D-Klang«, der von Webern im Verlauf des Stükkes immer wieder mehr oder weniger nachdrücklich berührt wird, entfaltet im *Augenlicht* somit eine unüberhörbare Wirkung.

4. Textausdruck in der Kantate *Das Augenlicht*

Bei dem Versuch *Das Augenlicht* in die Entwicklung der Vokalkompositionen Weberns einzuordnen, die von seinen frühen Klavierliedern über die »expressionistischen« Ensemblelieder der späten 1910er und frühen 1920er Jahre bis zu seiner ersten Annäherung an die Zwölftontechnik reicht, fallen zunächst deutliche Veränderungen der Tonsprache auf. Am auffälligsten ist die Transformation des spannungsgeladenen, oft zerrissenen Tonsatzes der freiatonalen Lieder, in denen lyrischer Ausdruck in einer höchst subjektiven Haltung gefaßt ist. In diesen Werken interpretiert die Musik, d. h. Singstimme und Instrumentalsatz, die inhaltlich vielschichtigen Texte in einer je bestimmten Lesart, stärkt somit ausgewählte Aspekte, fügt dem Text eine weitere eigenständige Dimension hinzu oder gewinnt ihm zumindest eine neue Facette ab. Dies verändert sich in den vokalen Zwölftonwerken der 1930er Jahre; in Weberns zwölftönigen Liedersammlungen op. 23 und op. 25 sowie im *Augenlicht* ist der Tonsatz stärker vereinheitlicht, und die Ausdruckshaltung scheint in einen neuen Zustand überführt zu sein. Für die Interpretation des *Augenlichts* im Kontext des Schaffens der 1930er Jahre fällt jedoch weniger der Abstand zu Weberns freiatonalen Liedern ins Gewicht. Da Jones Dichtung eine genuin andere Qualität und eine andere Art des Ausdrucks aufweist als z. B. diejenige Trakls, ist es nicht überraschend, daß Webern in den Kompositionen mit einem anderen Tonfall auf die Lyrik reagiert. In den späteren Vokalkompositionen erscheint weniger die im Vergleich zu den freiatonalen Liedern häufig empfundene Reduzierung als vielmehr die

bereits von Schönberg im Vergleich zu Weberns unmittelbar vor den Jone-Liedern entstandenen Werken hervorgehobene Erweiterung des Ausdrucks bedeutsam. Das Aufgreifen der Frage nach dem Verhältnis von Text und Musik im *Augenlicht* vermag abschließend diesen Sachverhalt näher zu verdeutlichen.

Wie bereits geschildert wird die Lyrik Jones von zentralen Begriffen und Metaphern bestimmt, die kraft ihrer Symbolik die dichterische Aussage hervortreten lassen. Webern reagiert u. a. auf diese Vorgaben, indem er im Vokalsatz inhaltlich tragende Begriffe durch längere Notenwerte und/oder in der Melodieführung durch relativen Hoch- bzw. Tiefpunkt unterstreicht. Auffallend ist, daß diese für den Textinhalt zentralen Begriffe somit zwar im Vokalsatz hervorgehoben werden, dies im Orchestersatz jedoch keine Entsprechung findet. So laufen nicht nur Zwölftonreihen und Motivik in Chor- und Orchestersatz weitgehend unabhängig nebeneinander her, sondern die kanonische Anlage des Orchestersatzes präsentiert sich auch weitgehend selbständig vom Chorsatz. Die Rolle des Orchesters beschränkt sich im *Augenlicht* also auf die eines Kommentators, wobei durch den Einsatz verschiedener Satztechniken die Gliederung des Stückes unterstützt wird, im übrigen die Stimme des Orchesters jedoch vorzugsweise im Hintergrund agiert. Zu einer stärkeren Profilierung findet der Instrumentalsatz nur an denjenigen Stellen, an denen Webern ihn ein- oder überleitend einsetzt. So dienen die Takte 1–7 als Introduktion, in der musikalisches Material exponiert und die Grundhaltung des Werkes definiert wird.[54] Eine weitere Passage, mit der Webern den Ausdruck und die Aussage einer für das *Augenlicht* zentralen Stelle unterstreicht, ist das Orchesterzwischenspiel Takt 58 ff., in dem Webern erneut auf Motive aus der instrumentalen Einleitung zurückgreift und das auf den »Höhepunkt« des Stückes, die Textzeile »O Meer des Blickes mit der Tränenbrandung«, hinführt. Die langen Notenwerte, die Dynamik, die sich zwischen forte und fortissimo bewegt, und die Bündelung ganzer Instrumentalgruppen verleihen dem Abschnitt eine für Weberns Tonsprache ungewöhnliche lyrische Monumentalität, die wohl recht genau Weberns Auffassung von der Textzeile »O Meer des Blikkes mit der Tränenbrandung« musikalisch wiedergibt. Diese Stelle demonstriert mit besonderer Klarheit, wie die lyrische Haltung des Textes, die in seiner Symbolik zum Tragen kommt und die sich aus der Konstellation der

54 Wichtige Motive aus der instrumentalen Einleitung nimmt Webern bereits in den Takten 8 ff. wieder auf; dazu zählen der Paukenwirbel und die Figur mit den drei Halben in Triolen.

Begriffe erschließt, von Webern musikalisch aufgenommen wird. Da die Musik im Chor- und Instrumentalsatz nicht direkt und unmittelbar auf einzelne Begriffe reagiert, sondern diese nur durch Betonungen hervorhebt, bleibt im *Augenlicht* das Mittel der musikalischen Wortmalerei als Textinterpretation ungenutzt. Statt dessen findet Webern in einer distanzierteren Haltung den der Textgestalt angemessenen Ausdruck. Die äußerst differenzierte, aber zurückhaltende Zeichnung der Motive, die leicht variiert immer wieder aufgenommen werden und so ein musikalisches Beziehungsnetz über das Stück spannen, ferner die kontrapunktischen Verknüpfungen sowie die Auswahl und Verwendung der Reihenformen und der Umgang mit den instrumentalen Klangfarben räumen Webern alle Möglichkeiten zur atmosphärischen Ausgestaltung und Interpretation ein. Dabei liegen die Korrespondenzen zwischen den beiden Ebenen Chor- und Orchestersatz – abgesehen von der Aufnahme einzelner motivischer Wendungen – in einer Zurückhaltung, die eine auch im Text nicht angelegte unmittelbare Expressivität vermeidet. Nicht zuletzt dem in Abschnitt V.3 erläuterten Verfahren Weberns, gezielt ausgewählte Klangkonstellationen immer wieder anzusteuern, kommt für den Ausdruck des Stückes eine besondere Bedeutung zu. In seiner symbolhaften Haltung entspricht es den Gestaltungsprinzipien der dichterischen Vorlage. Um diese Vorstellung zu realisieren, durchbricht Webern, wie gezeigt, Reihenabläufe und kanonische Strukturen und setzt somit die an dem »Identitätsprinzip« orientierten Vorstellungen außer Kraft. Gleichzeitig greift Webern damit nicht nur in seinen nach 1924 entstandenen Instrumentalwerken, sondern auch in Vokalkompositionen wie *Das Augenlicht* auf assoziative Gestaltungsprinzipien zurück, die bereits in seiner Musiksprache der freien Atonalität verwurzelt sind und hier im Dienst des Textausdrucks eingesetzt werden.