Schluss

Objekttyp: **Chapter**

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

Band (Jahr): **43 (2003)**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

VI. Schluß

Weberns Umgang mit der *Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen* hat sich bei genauer Betrachtung der Kompositionen von seinen ersten Entwürfen und abgeschlossenen Werken um 1924 bis hin zu dem 1935 entstandenen großen Vokalwerk *Das Augenlicht* als ein facettenreicher und vielschichtiger Prozeß erwiesen. Während Mitte der 1920er Jahre zunächst die experimentell geprägte Aneignung des kompositionstechnischen Potentials als ein zentraler Aspekt seines instrumentalen Schaffens bezeichnet werden kann, geht sein Komponieren mit der Vergewisserung einer souveränen Beherrschung der Technik verstärkt in eine Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Anwendungsmöglichkeiten der Zwölftonmethode über. Die Befunde der Untersuchung von Skizzen, Entwürfen und abgeschlossenen Kompositionen bestätigen dabei nur partiell das von Webern in seinen Äußerungen zur musikalischen Poetik gezeichnete Bild, wonach auf allen Ebenen der Komposition größtmöglicher Zusammenhang angestrebt werde. Vielmehr lassen sich durch den gesamten Zeitraum der Studie hindurch nachhaltige Tendenzen aufzeigen, die diese Idealvorstellung relativieren. Dafür stehen erstens zwölftontechnische Phänomene wie Anlage von und Umgang mit den Reihenformen ein, deren Handhabung die Ausnutzung von Assoziationspotentialen zwischen Tongruppen, Motiven, Reihenausschnitten etc. mit dem Ziel einer Realisierung eines subjektiv-expressiv betonten Ausdrucks einschließt, wobei in einigen Fällen eine Suspendierung von kanonischen oder imitatorischen Prinzipien, mit denen auf der Ebene des Tonsatzes »striktere Zusammenhänge« ausgeprägt werden könnten, einhergeht. Die Befunde weisen dabei in unmißverständlicher Weise auf die Tatsache hin, daß in dem betreffenden Zeitabschnitt in Weberns kompositorischem Denken wesentlich stärker als im Allgemeinen angenommen charakteristische Züge seiner in der Phase des Expressionismus entstandenen Werke präsent bleiben. Über diejenigen Aspekte hinaus, die sich in der kompositionstechnischen Analyse am Notentext unmittelbar dingfest machen lassen, prägen Gestus und Haltung der Werke diese Kontinuität des Ausdrucks in entscheidendem Maße mit. Ungeachtet der Tatsache, daß Webern eine für die Ausdruckshaltung seiner Musik so charakteristische Bezeichnung wie »espressivo«, die sich bereits in seinen vor dem Eintritt in die freie Atonalität entstandenen Werken immer wieder

nachweisen läßt,[1] in seinen Partituren nach der Übernahme der Zwölftontechnik nur noch spärlich verwendet, bleibt die expressionistische Haltung an sich als spezifische Qualität seiner Musik erhalten.

Dies betrifft nicht nur diejenigen Werke, die in der vorliegenden Studie im Mittelpunkt der Interpretation standen, sondern beispielsweise auch die *Symphonie* op. 21 mit ihren weitgehend konsequenten Kanon- und Symmetriebildungen. Diese satztechnischen Strukturen stellen zweifellos einen zentralen und von Webern immer weiter entfalteten Aspekt seines gesamten Zwölftonwerkes dar. In der Musikgeschichtsschreibung wurden die neuen und scheinbar auf Späteres vorausweisenden Züge dieser und weiterer Partituren mit vergleichbaren strukturellen Momenten jedoch überproportional stark herausgestellt; die *Symphonie* gilt daher bis heute mit zweifelhafter Berechtigung als ›Ereignis‹ in Weberns Œuvre, das als Zeichen eines Paradigmenwechsels interpretiert wird. Daß der einseitige Blick auf die satz- und zwölftontechnischen Charakteristika des Werkes eine Verkürzung darstellt, die im ungünstigsten Fall zu einer Verkennung der künstlerischen Intentionen des Komponisten führt, erhellen aus anderer Perspektive Berichte über die Wiener Erstaufführung des Stückes unter Otto Klemperer (1935). Zynisch kommentierte Webern die offenbar allein auf präzises Zusammenspiel angelegte Darbietung des Dirigenten, der mit Weberns Partitur nach eigener Aussage in der Tat wenig anzufangen wußte, mit den Worten: »Eine hohe Note, eine tiefe Note, eine Note in der Mitte – wie die Musik eines Verrückten!«[2]. Zu ähnlich problematischen Ergebnissen wie Klemperers interpretatorischer Irrweg führen auch diejenigen Analysen der Partitur, in denen nur die auf engeren satztechnischen Zusammenhang zielenden und anscheinend auf Weberns späte Kanontechniken vorausweisenden Aspekte beschrieben und gerühmt werden; den umfassenden Intentionen Weberns werden diese Kommentare, die Kategorien wie Gestaltcharakter einzelner Motive, ihren Bezug zum Kontext, die syntaktische Anlage, Phrasierung oder Kriterien der Klanggestaltung weitgehend unberücksichtigt lassen, nicht gerecht. Besonders auf diesen Ebenen der kompositorischen Gestaltung zeigen sich aber Kontinuitäten. Der Kunstcharakter der *Symphonie* erschließt sich ebenso wie eine überzeugende Eingliederung des Werkes in Weberns Entwicklung somit nur unter Berücksichtigung übergreifender ästhetischer Grundsätze.

1 Vgl. z. B. Anton Webern, *Im Sommerwind*, Fig. 1 ff., Vl 1 und Vl 2, »mit Ausdruck«, und ebenda, Vla, »ausdrucksvoll«; *Passacaglia* op. 1, Fl T. 9, »hervortretend, espressivo« sowie Fig. 10, Ob und Hr »espressivo«.

2 Ein ausführlicher Bericht über Proben und Aufführung findet sich bei Moldenhauer, *Webern*, S. 427 f.; das Webern-Zitat ist durch Peter Stadlen überliefert, vgl. ibd.

Weberns künstlerische Überzeugungen wurden in ihren Grundzügen bereits in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg angelegt. Entwicklungen in den 1920er Jahren bereichern und modifizieren seine frühzeitig gewonnene Haltung; zu beobachten sind dabei Umdeutungen und die Integration neuer Elemente. Diese Prozesse, die in dieser Arbeit primär auf kompositionstechnische Phänomene bezogen wurden, die aber ohne die erheblichen Veränderungen des kulturellen Kontextes nach dem Ersten Weltkrieg nicht denkbar gewesen wären, spielen sich jedoch zunächst innerhalb eines Rahmens ab, der als »Kontinuität von Bewährtem« charakterisiert werden kann. Anregungen und Vorgaben, die von außen an Webern herangetragen werden – sei es durch Schönberg als herausragende individuelle künstlerische Persönlichkeit und seine »Entdeckung« der Zwölftonmethode, sei es durch neu aufkommende künstlerische Strömungen (wie »neoklassizistische« Tendenzen, aber auch andere »avantgardistische« Richtungen) oder auch durch eine nachhaltige Veränderung des sozio-kulturellen Umfeldes – , entfalten, sofern Webern sie nicht grundsätzlich verwirft oder sich ihnen zu entziehen vermag, nur allmählich eine Wirkung auf sein Schaffen. Dieses Spannungsverhältnis zwischen seinen frühzeitig gewonnenen künstlerischen Überzeugungen und neu aufscheinenden Innovationspotentialen charakterisiert Weberns Haltung zu den musikgeschichtlichen Entwicklungen der 1920er und frühen 1930er Jahre. Obwohl Webern ohne Zweifel die wesentlichen Impulse, die vom mitteleuropäischen Musikleben ausgingen, genau wahrnahm, überwiegt eine tiefe Skepsis gegenüber Tendenzen, die von ihm als modisch empfunden wurden oder die mit seinen fundamentalen ästhetischen Überzeugungen unvereinbar waren. Hierin bestätigt sich das oben gezeichnete Bild: Anregungen, die von dem näheren oder weiteren Umfeld bereitgehalten werden, entfaltet Webern nur dann, wenn er diese mit seiner Grundhaltung in ein konvergierendes Verhältnis zu bringen vermag. In diesem Sinn ist Weberns Weg zu seinem Spätwerk nicht durch einen radikalen Bruch mit Früherem gekennzeichnet, sondern durch eine allmähliche Veränderung älterer Überzeugungen und Grundpositionen. Dies betrifft kompositionstechnische wie ästhetische Aspekte seines Schaffens gleichermaßen. So erstreckt sich, wie detailliert gezeigt, die Aneignung der kompositorischen Möglichkeiten der Zwölftonmethode über einen langen Zeitraum und unter fortwährender kritischer Prüfung der Vorgaben Schönbergs. Ähnlich kompliziert stellt sich Weberns Verhältnis zu den Spielarten des Neoklassizismus dar, die in den 1920er Jahren begannen, das kompositorische Denken der künstlerischen Moderne nachhaltig zu beeinflussen. Wichtiger Orientierungspunkt Weberns war hier offenbar die Formensprache des frühen Zwölftonwerkes Schönbergs, die sich – obwohl nur

im weiteren Sinne »neoklassizistisch« – bekanntermaßen deutlich an ältere Formenmodelle anlehnt. Weberns Bemühen, Elemente klassischer Formbildungen in sein Komponieren aufzunehmen, unterscheidet sich in Verfahrensweise und Ergebnis allerdings signifikant von Schönbergs Vorgehen. Weberns Umgang mit Formmodellen, die die klassisch-romantische Tradition bereitstellte, ist durch eine individuelle und selektive Wiederaufnahme bestimmter Aspekte gekennzeichnet. Somit nimmt Webern sowohl gegenüber Schönberg als auch gegenüber anderen wichtigen, die zeitgenössische Produktion prägenden Tendenzen eine selbstbestimmte Position ein. Und ohnehin betrifft diese sich in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre verstärkende produktive Auseinandersetzung mit Traditionsbeständen des Formenrepertoires primär nur eine Ebene des Komponierens. Eine umfassende Auseinandersetzung mit der klassisch-romantischen Musiktradition, die in Wien um 1900 wohl lebendiger war als in irgend einer anderen europäischen Metropole, ist zweifellos unabdingbarer Teil des Schaffens der Komponisten der Zweiten Wiener Schule. So hat Adorno einmal überzeugend argumentiert, die unlösbare Verwurzelung in der klassisch-romantischen Musiktradition, gleichzeitig aber auch eine genuine innere Distanz zu dieser, sei für Schönberg, Berg und Webern gleichermaßen eine wesentliche Voraussetzung für deren Überschreiten gewesen; darüber hinaus sei dieses spezifische Verhältnis zur Vergangenheit ein charakteristisches Merkmal des Wiener Traditionalismus schlechthin.[3]

Damit erweist sich aber auch die Dichotomie zwischen einer frühen, »expressiv-subjektiven«, und einer späten, »objektiv-klassizistischen«, Grundhaltung Weberns in dieser Schärfe als historische Konstruktion von begrenzter Tragfähigkeit. Die Tatsache, daß sich in den 1920er Jahren in Weberns kompositorischer Praxis und in seinen ästhetischen Vorstellungen eine Entwicklung vollzieht, die sich in unterschiedlich starker Ausprägung in seinen Kompositionen, seinen Bearbeitungen älterer Werke und schließlich in seinen verbalen Äußerungen niederschlägt, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß gleichzeitig bestimmende Grundsätze nicht aufgegeben werden, sondern sich nur in ihrem Einfluß relativieren. Dies verdeutlicht nicht zuletzt ein nochmaliger Blick auf die Kantate *Das Augenlicht*, ein Vokalwerk, das sich zweifellos von einem für die freie Atonalität paradigmatischen Werk wie beispielsweise den *Trakl-Liedern* in signifikanter Weise unterscheidet. Weberns

3 »Ist Tradition die Voraussetzung, über Tradition hinauszugehen [...], so setzt der Durchbruch ebensosehr voraus, daß man der Tradition nicht ganz zugehört.«, Theodor W. Adorno, »Wien« [1960], in: *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, Frankfurt a. M. 1978 (Gesammelte Schriften, Bd. 16), S. 433–453, Zitat S. 439.

Stil der 1930er Jahre, der mit den Attributen »sachlich«, »objektiv« und »klassizistisch« umschrieben worden ist, erweist sich als eine der literarischen Vorlage Hildegard Jones ebenso adäquate Vertonung wie diejenige der älteren *Trakl-Lieder*. Dabei unterscheiden sich die Charakteristika von Jones Dichtung mit ihrer regelmäßigen Versstruktur und klaren Symbolik zweifellos deutlich von Trakls dunkler, von rätselhaften Traumbildern durchzogener und gelegentlich auch hermetischer Lyrik. Der reichen, syntaktische Strukturen durchbrechenden Dichtung Trakls mit ihren spannungsgeladenen Kontrasten und eindrücklichen Impressionen, die in der deutschen Sprache ihresgleichen suchen, hat Jone nichts unmittelbar Entsprechendes an die Seite zu stellen. Dennoch öffnen sich in Jones Lyrik bei einer Vertonung weite Interpretationsräume, die Webern in kongenialer Weise zu nutzen versteht. Die Bilder ihrer Sprache und die starken Symbole in Verbindung mit dem ins Mystizistische reichenden Impetus ihrer Lyrik entbehren zwar radikale Subjektbezogenheit Traklscher Lyrik, bilden aber einen idealen Ausgangspunkt, von dem aus Webern den in der Dichtung intendierten, aber mit Sprache nicht zu fassenden Sinn, mit anderen Worten, das »Unaussprechliche«, musikalisch zu verwirklichen sucht. Und hinter einer in weiten Passagen regelmäßigen Anlage der Komposition, die sich an der Struktur der Verse orientiert, nähert sich die Musik Ausdrucksbereichen an, die hinter der etwas distanzierten Außenseite von Jones Dichtung einem sublimen Ausdruck und einer großen Emphase und Innigkeit nachspüren und die daher als eine durch und durch subjektbezogene Deutung der Lyrik Jones bezeichnet werden müssen. Weberns Vertonungen ruhen somit über alle Gegensätze in Sprache und Inhalt der ausgewählten Dichtung hinweg auf einer sehr persönlich empfundenen Aussage, die er in seiner Musik zum Ausdruck bringt.

Anton Weberns lyrisch-expressive Haltung bildet einen Grundton seiner Musik, der für sein gesamtes Werk prägend ist, und sowohl Ausdrucksintensität als auch der – selbst in einem Werk wie der Kantate *Das Augenlicht* mit ihrem Zug ins Monumentale nicht aufgegebene – lyrische Charakter wirken gleichzeitig auf die kompositionstechnische Ebene wie auf den Umgang mit der Zwölftontechnik zurück. In diesem Sinne erweist sich Weberns kompositorisches Œuvre, in dem Konstruktion und Ausdruck eine enge Verbindung eingehen, als vielschichtiger, farbiger und künstlerisch reicher als seine in Texten und Reden formulierte Poetik.