

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: I: Problemfelder

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: 09.02.2026

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

I. Problemfelder

1. Zur Situation der Webernforschung

Jeder Versuch eines bildungsbeflissenen, interessierten Musikliebhabers, sich in einer größeren Bibliothek anhand der Publikationen der vergangenen fünfzig Jahre von dem künstlerischen Werk Anton Webers einen zumindest oberflächlichen Überblick zu verschaffen, wird unweigerlich zu einer gewissen Konfusion führen. Denn ein nur wenig orientierter Leser sieht sich, sofern er sich nicht auf den Griff nach einem einzigen Buch beschränkt, mit der paradoxen Situation konfrontiert, daß die Beschreibungen und Deutungen der Musik Webers stark divergieren. Die in der Literatur zur Charakterisierung und Kategorisierung herangezogenen »-ismen« sind zahlreich, und ihre Bedeutungsfelder sowie die Sachverhalte, auf die sie zu zielen beabsichtigen, bleiben oft unklar. So finden sich in der auf über zwei Regalmeter angewachsenen Webernliteratur Argumente für die Position, daß Webern einen unmittelbaren, intuitiven Zugang zum Komponieren gehabt habe, ebenso wie Darstellungen des Gegenteils, daß nämlich die Gestaltung seiner Partituren einem ausgeklügelten Kalkül unterworfen sei. Webers Musik zeuge von subjektivem Ausdruck und lyrischer Intensität, aber auch von einer durch Goethes Naturphilosophie geprägten objektivierenden Musikauffassung, und den einen gilt er als Ahnherr des Serialismus, den anderen als ein bedeutender Bewahrer und Erneuerer der klassisch-romantischen Formtradition. Unter dem unbestimmten Eindruck, es gebe entweder kein geschlossenes Œuvre des Komponisten oder die unterschiedlichen Autoren sprächen über verschiedene Künstler, wird unser Musikliebhaber ohne große Einsicht vielleicht mit einem leisen Grummeln die Bibliothek verlassen, innerlich auf die Musikwissenschaft schimpfen und sich schnurstracks in den Konzertsaal begeben, um sich die Werke Webers hörend zu erobern. Möglicherweise wird er aber auch mit einem dicken Stapel Literatur unter dem linken Arm und einem schmalen Bündel von Partituren unter dem rechten Arm nach Hause zurückkehren und sich in Bücher und Kompositionen vertiefen, um das Geheimnis der »verschiedenen Œuvres« zu lüften.

Tatsächlich macht auch jeder Musikwissenschaftler, der sich mit Webern beschäftigt, bei einer ersten Durchsicht der Sekundärliteratur eine ähnliche Erfahrung. Stärker als bei anderen Komponisten der klassischen Moderne

wie Arnold Schönberg, Igor Strawinsky oder Béla Bartók sind im Zuge einer intensiven Rezeption sehr unterschiedliche Facetten von Weberns Werk mit verwirrender Einseitigkeit hervorgehoben worden. Abschließend erklärbar ist das Phänomen der divergierenden Interpretationsansätze allerdings allein weder durch die unterschiedlichen Phasen, die Webern in seinem kompositorischen Werdegang durchlaufen hat, oder durch die Vielschichtigkeit seiner komplex gestalteten Partituren noch durch einschneidende Schwerpunktverschiebungen und Kontinuitätsbrüche im Verlauf einer Rezeption, die in den über fünfzig Jahren seit seinem Tod sowohl im kompositorischen und interpretatorischen als auch im wissenschaftlichen Bereich äußerst lebhaft verlaufen ist.¹ So gewannen beispielsweise in den 1950er und 60er Jahren einige rezeptionshistorisch richtungsweisende Positionen von Künstlern wie Pierre Boulez oder Karlheinz Stockhausen, deren Beschäftigung mit und Nachdenken über Weberns Musik eher durch eine explizit oder implizit auf das eigene Werk bezogene, individuelle Komponistenintention als durch eine auf ein historisches Erkenntnisinteresse ausgerichtete Fragestellung motiviert war, eine besonders nachhaltige Ausstrahlung.² Neben dieser breiten Strömung sind leisere, alternative Interpretationsentwürfe dieses Zeitraums in den Hintergrund getreten. Erinnerung sei in diesem Zusammenhang nur an die sogenannte »Stadlen-Debatte« in den späten 1950er Jahren. Die Einwürfe des Webernschülers und Pianisten Peter Stadlen, der eine der aus der Perspektive des Serialismus geprägten Webernrezeption fundamental entgegengesetzte Position formulierte, werfen zwar ein Schlaglicht auf die

1 Kathryn Bailey gliedert mit Hilfe eines groben Rasters den Verlauf der Webernrezeption in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung nach 1945 in vier gleich lange, etwa zehnjährige Phasen (vgl. Kathryn Bailey, »Coming of Age«, in: *MT* 136/1832 [Dez. 1995], S. 644–649). Diese Kategorisierung kann jedoch nur einer ersten Orientierung dienen, da die in diesem Zeitraum abgelaufenen Prozesse so vielschichtig sind, daß sie durch diese recht grobe Schematisierung nur unzureichend erfaßt werden können. Die wichtigsten Stationen der mitteleuropäischen Webernrezeption bis zum Ende der 1970er Jahre beleuchtet auch Giselher Schubert in seiner chronologischen Überblicksdarstellung »Zur Rezeption der Musik Anton von Weberns«, in: *Die Wiener Schule heute*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Mainz 1983 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 24), S. 63–86.

2 Boulez charakterisiert die von ihm als »produktive Analyse« bezeichnete Vorgehensweise von Komponisten nicht ohne einen polemischen Zug folgendermaßen: »Die produktive Analyse ist wahrscheinlich die falsche Analyse, die im Werk nicht eine allgemeine, sondern eine besondere, vorläufige Wahrheit findet und ihre eigene Imagination der Imagination des analysierten Komponisten aufpfropft. Trotzdem ist diese analytische Beschäftigung, diese plötzliche Detonation, so subjektiv sie immer sei, die einzig kreative«, in: Pierre Boulez, *Leitlinien. Gedankengänge eines Komponisten*, Kassel u. a. 2000, S. 22f.

Nebenstimmen in der Auseinandersetzung mit Weberns Musik während der Spätphase des Serialismus, übten aber auf das weitverbreitete Webern-Bild keinen nachhaltigen Einfluß aus.³ Daneben bildeten Interpretationen wie diejenige Dieter Schnebels von Weberns *Variationen für Klavier* op. 27⁴ oder – etwas später – die Texte György Ligetis⁵ einen Kontrapunkt zu den dominierenden Lesarten der Zeit. Eine umfassende Untersuchung, die auch den Kontext und die Wirkungsmächtigkeit der häufig nur noch bruchstückhaft faßbaren, hintergründig wirksamen zeitgenössischen Diskurse über Weberns Werk in den verschiedenen Rezeptionsphasen sichtbar macht, um schließlich die notwendigen inhaltlichen Grundlagen für die Entwicklung von Erklärungsmodellen für den spezifischen Verlauf der Rezeptionsgeschichte seiner Musik bereitzustellen, steht bislang aus.⁶ Die verschlungenen Wege der kompositorischen und musikwissenschaftlichen Webernrezeption der vergangenen fünfzig Jahre auf den sich mit unterschiedlicher Intensität wechselseitig bedingenden Ebenen von Komposition, Interpretation und analytisch-theoretischer Reflexion reduziert sich daher für den Betrachter kurz nach dem Übergang ins 21. Jahrhundert noch weitgehend auf schlagwortartig geronnene Webern-Bilder, die sich in der Gegensätzlichkeit ihrer schematischen und undifferenziert verkürzten Gestalt jedem Versuch einer Vermittlung entziehen und gleichzeitig lange den Blick auf Weberns Kompositionen im Kontext seiner persönlichen Entwicklung und der musikgeschichtlichen Situation verstellen haben.

3 Rückblickend geht Stadlen 1972 in einem Kongreßbeitrag noch einmal auf die Diskussion Ende der 1950er Jahre ein, vgl. dazu Peter Stadlen, »Das pointillistische Mißverständnis«, in: *Webern-Kongress. Beiträge '72/73*. Hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Kassel 1973, S. 173–184.

4 Vgl. Dieter Schnebel, »Die Variationen für Klavier op. 27. Eine Anleitung zum Hören des Werkes«, in: *Musik-Konzepte Sonderband Anton Webern II*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1984, S. 162–217. Dieser Text entstand im Frühsommer 1952 und kursierte nach Angaben des Autors in Kopie unter den Protagonisten der seriellen Bewegung.

5 So György Ligetis Anfang der 1960er Jahre publizierten Beiträge »Über die Harmonik in Weberns erster Kantate«, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Bd. 3 (1960), S. 49–64 und »Die Komposition mit Reihen und ihre Konsequenzen bei Anton Webern«, in: *ÖMZ* 16 (1961), S. 297–302.

6 Eine erste Bresche in die verschlungenen und widersprüchlichen Wege der Webernrezeption schlägt Gianmario Borio am Beispiel der ersten Jahre der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt mit seiner paradigmatischen Untersuchung »Kontinuität der Moderne? Zur Präsenz der frühen Neuen Musik in Darmstadt«, in: *Im Zenit der Moderne*, hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Freiburg i. Br. 1997, Bd. 1, S. 141–283.

De facto muß die historische Webernforschung, die als Gegengewicht und Korrektiv zu älteren etablierten Lesarten wirksam werden kann, als ein noch relativ junger Forschungszweig betrachtet werden. Obgleich die Sammlung biographischer Dokumente sowie von Autographen und Skizzen seit Ende der 1950er Jahre intensiv von Hans Moldenhauer betrieben wurde und zur Entstehung des Moldenhauer-Archivs in Spokane (Washington) führte,⁷ blieben die gesammelten Materialien bis zu ihrer Überführung nach Basel und der Eröffnung der Paul Sacher Stiftung⁸ im Jahr 1986 der Forschung weitgehend unzugänglich.⁹ Damit war bis zu diesem Zeitpunkt einerseits die biographisch ausgerichtete Webernforschung in den Händen von Hans und Rosaleen Moldenhauer monopolisiert¹⁰ und waren andererseits auf den Quellen, insbesondere den Fragmenten und Skizzen basierende gründliche Untersuchungen zu Fragen der Werkchronologie, des Kompositionsprozesses und der Werkentstehung im großen und ganzen ausgeschlossen.¹¹ Im

7 Vgl. dazu den Bericht von Hans Moldenhauer, »A Webern Archive in America«, in: *Anton von Webern. Perspectives*, zusammengestellt von Hans Moldenhauer, hrsg. von Demar Irvine, Washington 1966, S. 117–166.

8 »Paul Sacher Stiftung« erscheint nachfolgend abgekürzt als »PSS«.

9 Die PSS erwarb den größten Teil des Moldenhauer-Archivs bereits 1984; seither ist die Sammlung *Anton Webern* der PSS mehrfach durch Neuerwerbungen erweitert worden. Eine für diese Untersuchung zentrale Quelle, Weberns ältestes Skizzenbuch (Skizzenbuch 1), befindet sich in der Pierpont Morgan Library, Robert Owen Lehmann Collection, New York.

10 Die 1980 in deutscher Sprache von Hans und Rosaleen Moldenhauer vorgelegte Webernmonographie *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich und Freiburg i. Br. 1980 ist trotz ihrer nicht immer unproblematischen Anlage in der Tradition der Monumentalbiographie mit hagiographischen Zügen aufgrund der Materialfülle für die Forschung ein Meilenstein und weiterhin unverzichtbar. Die seither publizierten Webernbioographien u. a. von Juri Cholopow und Valentina Cholopowa, *Anton Webern. Leben und Werk*, Berlin 1989 (zuerst russisch, Moskau 1984 – das Manuskript wurde bereits Ende der 1960er Jahre verfaßt, vgl. ibd., S. 5), von Kathryn Bailey, *The life of Webern*, Cambridge 1998 und von Andreas Krause, *Anton Webern und seine Zeit*, Laaber 2001 bieten trotz ihrer je anderen Akzentsetzungen und moderaten Erweiterungen der behandelten Aspekte keine gültigen Alternativen.

11 Der 1968 von Hans Moldenhauer edierte Faksimileband, in dem der Herausgeber vorwiegend als Fragmente belassene Zwölftonsätze Weberns versammelt, bildete bis 1986 die einzig zugängliche Quelle von Weberns Skizzen (vgl. *Anton von Webern. Sketches (1926–1945)*, hrsg. von Hans Moldenhauer mit einem Kommentar von Ernst Křenek, New York 1968). Zwei Aufsätze beschäftigten sich bis Mitte der 1970er Jahre mit dem in dieser Publikation präsentierten Material (George Perle, »Webern's twelve-tone Sketches«, in: *MQ* 57/1 [1971], S. 1–25 und Roger Smalley, »Webern's Sketches« [I–III], in: *Tempo* 112–114 [1975], S. 1–12, 29–40, 14–22). Im deutschsprachigen Raum unternahmen zum gleichen Zeitpunkt zwei Autoren in Einzelstudien den Versuch, das Kapitel der Webernphilologie aufzuschlagen (vgl. dazu Elmar Budde, *Anton Weberns Lieder op. 3. Untersuchungen zur frühen Atonalität*

Vergleich zu der intensiv verlaufenden kompositorischen Rezeptions- und Wirkungsgeschichte der Musik Weberns, die in den 1950er Jahren auch nachhaltige Spuren in den zeitgleich einsetzenden theoretischen Reflexionen hinterlassen hat,¹² muß also bei den Bemühungen um eine Annäherung an ein authentisches Webern-Bild für den Zeitraum der ersten vierzig Jahre nach seinem Tod in weiten Bereichen tendenziell ein Stillstand konstatiert werden.¹³ Diese Diagnose macht allerdings nicht nur Defizite der Musikgeschichtsforschung bewußt, sondern stellt prinzipiell die Möglichkeit eines angemessenen Verstehens von Weberns Musik im Sinne der hermeneutischen Methode, wie sie Hans-Georg Gadamer in seinem Werk *Wahrheit und Methode* entworfen hat, in Frage. Denn wenn auch Gadamer als erster in der Geschichte der modernen Hermeneutik besonders die Kategorie des »wirkungsgeschichtlichen Bewußtseins« des um Verstehen bemühten Subjekts für die beim »Vollzug des Verstehens« eintretende »wirkliche Horizontverschmelzung« zwischen historischem und gegenwärtigem Horizont in die philosophische Hermeneutik eingebracht und in ihrer Bedeutung nachdrücklich herausgearbeitet hat, bleibt in seiner Konzeption nichtsdestotrotz der »Entwurf des historischen Horizonts« zumindest als »Phasenmoment« im Prozeß des Verstehens eine notwendige und unhintergehbare Instanz.¹⁴ In

bei Webern, Wiesbaden 1971 [Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 9] und Reinhold Brinkmann, »Die George-Lieder 1908/09 und 1919/23 – ein Kapitel Webern-Philologie«, in: *Webern-Kongress. Beiträge '72/73*. Hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Kassel 1973, S. 40–50).

- 12 Hier ist insbesondere einerseits die Gruppe von europäischen Komponisten zu nennen, die in enger Verbindung mit den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik stand (René Leibowitz, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur, György Ligeti, Dieter Schnebel, Luigi Nono), und andererseits die jüngere Generation von Komponisten in den USA, von der Milton Babbitt und George Perle namentlich genannt seien. Theodor W. Adorno nimmt im europäischen Diskurs dieser Zeit aufgrund seiner geistigen Unabhängigkeit, die sich in seiner unbestreitbaren musikalischen Kompetenz in Verbindung mit seinem eigenwilligen, von philosophischen Fragestellungen geprägten Ansatz gründen, eine besondere Position ein.
- 13 Bei einer Begründung dieses späten Einsatzes der Musikgeschichtsforschung muß allerdings auch berücksichtigt werden, daß einige gewichtige Zeitzeugen, deren Stellungnahmen zur Zweiten Wiener Schule durchaus Authentizität beanspruchen konnten, bis weit in die Nachkriegszeit als Autoritäten im Diskurs präsent waren. Aus der Schülergeneration gilt dies beispielhaft für Erwin Stein (†1958), Theodor W. Adorno (†1969), Erwin Ratz (†1973), Willi Reich (†1980) oder Josef Rufer (†1985).
- 14 Vgl. zu diesem Problemkreis den Abschnitt »Das Prinzip der Wirkungsgeschichte« im Kapitel II »Grundzüge einer Theorie der hermeneutischen Erfahrung«, insbesondere S. 311 f., in: Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen ⁵1986 (Gesammelte Schriften, Bd. 1).

der heutigen Situation scheint es daher im Interesse der Möglichkeit eines angemessenen Verstehens der Musik Weberns eine der vordringlichsten Aufgaben zu sein, sich um die Wiedergewinnung des historischen Horizontes zu bemühen und sich zunächst aus dieser lange vernachlässigten Perspektive seinem Werk zuzuwenden. Daß dabei die Sichtweisen früherer Jahre nicht vollständig verdrängt, sondern im Sinne einer dialektischen Bewegung stärker in eine Diskussion, die sich an einer an einem historischen Paradigma ausgerichteten Fragestellung orientiert, integriert werden sollen, ist eine fundamentale methodische Grundhaltung dieser Arbeit.¹⁵

Eine Bestandsaufnahme der Literatur zeigt, daß sich bereits seit Mitte der 1980er Jahre in der Forschung Bemühungen abzeichnen, den Hiatus zwischen den im Zeichen Darmstadts entstandenen divergierenden bzw. kontrastierenden Weberninterpretationen, die die künstlerische und intellektuelle Rezeption nach 1945 dominiert haben, und der mangelnden Präsenz einer sich an Weberns authentischen künstlerischen Intentionen orientierenden Auffassung zu schließen. Das zunehmende Interesse an dem ursprünglichen geschichtlichen Ort von Webern, dessen Rekonstruktion a priori nur als unabschließbarer Annäherungsprozeß verstanden werden kann, schließt zeitlich wohl nicht zufällig an eine starke Relativierung seiner Bedeutung für das aktuelle Komponieren an.¹⁶ Über diese allgemeinen Tendenzen hinaus stellt allerdings eine unabdingbare Voraussetzung für die Belebung des historisch orientierten Forschungsstranges seit Mitte der 1980er Jahre auch die bereits zuvor erwähnte Zugänglichkeit und die zügig abgeschlossene wissenschaftliche Inventarisierung des größten geschlossenen Quellenbestandes

15 Vgl. dazu auch die eindringliche Warnung Reinhold Brinkmanns: »Es darf der künftigen Forschung [...] nicht darum gehen, nun an die Stelle des Struktur-Komponisten Webern der fünfziger Jahre den Erlebnis-Komponisten der neunziger Jahre zu setzen, sondern die Erkenntnis der Strukturanalysen sollten in die neue Forschungssituation, in die neue Fundierung unseres Webern-Bildes aufgrund der neu zugänglichen Quellen hineingenommen werden.« (Reinhold Brinkmann, »Anton Webern. Eine Situationsbeschreibung«, in: *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Hermann Danuser und Günter Katzenberger, Laaber 1993, S. 273–286, hier S. 274).

16 Eine zurückhaltende Einschätzung von der Relevanz der Musik Weberns für das zeitgenössische Komponieren in stilistischer bzw. kompositionstechnischer Hinsicht läßt sich seit den 1970er Jahren beobachten, ohne daß sein Werk sogleich in die Bedeutungslosigkeit abgesunken wäre. Vgl. dazu, um nur zwei Positionen aus dem deutschsprachigen Raum zu markieren, Helmut Lachenmann, »Hat das Werk Anton Weberns 1970 eine aktuelle Bedeutung?«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 258 und Wolfgang Rihm, »Webern, 20. Oktober 1983«, in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, Bd. 1, hrsg. von Ulrich Mosch, Winterthur 1997 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Bd. 6, 1), S. 277.

aus Weberns Nachlaß, der Sammlung »Anton Webern« in der PSS, dar.¹⁷ Die in der letzten Dekade begonnene Auswertung der in Basel zugänglichen Materialien hat zahlreiche neue Aspekte in die Diskussion eingebracht und besonders für den Forschungszweig, der sich weniger mit biographischen Aspekten als vielmehr mit Analyse und Werkinterpretation beschäftigt, wertvolle Impulse gegeben. Dabei sind in ausführlichen Studien hinsichtlich der Zwölftonwerke Fragen zur Chronologie¹⁸ und der Bereich der Skizzenforschung¹⁹ sowie Aspekte von Kompositionstechnik und Kompositionsästhetik diskutiert worden. Im Zusammenhang mit der Neuorientierung der jüngeren Forschung sind aber auch die Projekte zur Erschließung von Primärquellen wie die textkritische Edition von ausgewählten Briefwechseln Weberns²⁰ ebenso zu sehen wie z. B. die Publikation einer kommentierten diplomatischen Übertragung der Reihentabellen²¹ und die kommentierte Edition verschiedener Mitschriften der von Webern 1934/35 angebotenen Kurse zur

17 Vgl. Sabine Hänggi-Stampfli und Felix Meyer (Hrsg.): *Anton Webern. Musikmanuskripte*, Winterthur 1994 (Inventare der Paul Sacher Stiftung 4).

18 Zu den Werken aus der Studienzeit vgl. die Arbeit von Gareth Cox, *Anton Weberns Studienzeit. Seine Entwicklung im Lichte der Sätze und Fragmente für Klavier*, Frankfurt a. M. 1992 (Europäische Hochschulschriften; Reihe XXXVI, Bd. 77). Anne C. Shreffler präzisiert in ihre Studie *Webern and the Lyric Impulse. Songs and Fragments on Poems of Georg Trakl*, Oxford 1994 (Studies in Musical Genesis and Structure) die Datierungen der Traklvertonungen Weberns. Dank zahlreicher handschriftlich eingetragener Datumsvermerke in seinen Skizzenbüchern und Autographen ist die Chronologie seines Zwölftonwerkes weitgehend erschlossen.

19 Vgl. dazu die sich auf den Kompositionsprozeß konzentrierenden Skizzenstudien zu einzelnen Zwölftonwerken von Kathryn Bailey, »Symmetry as Nemesis: Webern and the first Movement of the Concerto, Opus 24«, *JMT* 40/2 (1996), S. 245–310; Donna Levern Lynn, *Genesis, process and reception of Anton Webern's twelve-tone music: a study of the sketches for Opp. 17–19, 21 and 22/2 (1924–1930)*, Diss. Duke University 1992, Hans Oesch, »Webern und das SATOR-Palindrom«, in: *Quellenstudien I, Gustav Mahler – Igor Strawinsky – Anton Webern – Frank Martin*, hrsg. von Hans Oesch, Winterthur 1991 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Bd. 2), S. 101–156, Lauriejean Reinhardt, *From Poet's Voice to Composer's Muse: Text and Music in Webern's Song Settings, Opp. 23–31*, Ph. D. Dissertation, University of North Carolina, Chapel Hill, 1995 und Markus Weber, »Der Schaffensprozess im VI. Satz aus Anton Weberns Zweiter Kantate op. 31: Versuch einer Rekonstruktion«, in: *Sjbmw*, N.F. 13/14 (1993/94), S. 99–156. Für die Interpretation von Weberns freiatonalen Werken haben insbesondere Felix Meyer und Anne C. Shreffler mit ihren Beiträgen aus den 1990er Jahren neue Perspektiven eröffnet.

20 So im Rahmen des mehrbändigen Projektes *Briefwechsel der Wiener Schule*, hrsg. von Thomas Ertelt, Darmstadt 1995 ff. und die Edition Anton Webern, *Briefe an Heinrich Jalowetz*, hrsg. von Ernst Lichtenhahn, Mainz 1999 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Bd. 7).

21 Kathryn Bailey, »Webern's row tables«, in: dies. (Hrsg.), *Webern studies*, Cambridge 1996, S. 170–228. Eine Faksimileausgabe der Reihentabellen, die sich in der PSS befinden, plant Regina Busch.

musikalischen Formenlehre.²² Zu den Desideraten der Webernphilologie wird jedoch weiterhin für unbestimmte Zeit eine kritische Gesamtausgabe der Werke gehören. Aufgrund substantieller Forschungsbeiträge zu unterschiedlichen Perioden und Teilaspekten von Weberns Œuvre, die einer historisch-kritischen Perspektive verpflichtet sind, werden somit inzwischen erste Umriss eines außerordentlich vielschichtigen und in sich geschlossenen alternativen Webern-Bildes sichtbar, ohne daß dieses bislang in einer Gesamtdarstellung zusammengefaßt worden wäre. Zu den Aspekten, die im Zusammenhang mit der Erschließung der Quellen in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren eine neue oder zumindest differenziertere Bewertung erfahren haben, zählen dabei insbesondere die Einschätzung von Weberns Frühwerk, die Funktion außermusikalischer Inspirationsquellen für sein kompositorisches Schaffen, der Kompositionsprozeß in der Phase der freien Atonalität, die allgemeine Bedeutung einer lyrischen Grundhaltung für seine Tonsprache und der Einfluß traditioneller Formmodelle auf seine Zwölftonwerke.

2. Zwölftontechnische Verfahrensweisen im Widerstreit zwischen kompositorischer Ausfaltung und poetologischer Interpretation

Seit ihrer Veröffentlichung im Jahr 1960 unter dem Titel *Der Weg zur Neuen Musik*²³ gelten Weberns zwei Vortragsreihen als das zentrale Dokument seiner musikästhetischen Anschauung und darüber hinaus als eine der wenigen substantiellen Äußerungen, die aus dem engeren Personenkreis der Zweiten Wiener Schule²⁴ überliefert sind. Infolgedessen haben beide

22 Neil Boynton (Hrsg.), *Anton Webern: Über musikalische Formen. Aus den Vortragsmitschriften von Ludwig Zenk, Siegfried Oehlgieser, Rudolf Schopf and Erna Apostel*, Mainz 2002 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Bd. 8).

23 Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, hrsg. von Willi Reich, Wien 1960 (im folgenden zitiert als »Vorträge«). Die zwei Vortragszyklen betitelte Webern »Der Weg zur Neuen Musik« (gehalten zwischen dem 20.2.1933 und dem 10.4.1933) und »Der Weg zur Komposition mit zwölf Tönen« (gehalten zwischen dem 15.1.1932 und dem 2.3.1932).

24 Der Begriff »Zweite Wiener Schule« ist zuletzt von Joseph Auner auf seine geschichtliche Dimension und seinen Umfang hin untersucht worden (vgl. Joseph Auner, »The Second Viennese School as a Historical Concept«, in: *Schoenberg, Berg, and Webern. A Companion to the Second Viennese School*, hrsg. von Bryan R. Simms, London 1999, S. 1–36). Ich benutze den

Vortragszyklen rege wissenschaftliche Aufmerksamkeit erfahren, und in der Forschung wurden zahlreiche, aber oft auch widersprüchliche Interpretationen des Textes vertreten. Innerhalb eines breiten Themenspektrums wurden dabei besonders zwei sich aus Weberns Darstellung ergebende Aspekte aufgenommen und in den Mittelpunkt der Diskussion gerückt: einerseits die Problematik von Weberns Goetherezeption und deren Auswirkungen auf seine Musikanschauung sowie andererseits die Schwierigkeiten, die sich aus den Versuchen ergeben, seine poetologischen Konzepte auf seine vollendeten Kompositionen zu applizieren.

Die heftige, teilweise polemisch geführte Debatte um Weberns morphologisch geprägten und an Goethes Kunstverständnis angelehnten Musikbegriff hat Barbara Zuber mit ihrer umfassenden Studie *Gesetz + Gestalt*²⁵ inzwischen zu einem zumindest vorläufigen Abschluß gebracht. Das große Verdienst ihrer Arbeit liegt in ihrer sorgfältigen Analyse von Weberns Begrifflichkeit, deren Ergebnisse sie zu einer Rekonstruktion der Kernpunkte seines musikalischen Denkens fortentwickelt. Mit dieser im weiteren Sinn einem hermeneutischen Ansatz verpflichteten Zugangsweise gelingt es ihr, Weberns Poetik im geistesgeschichtlichen Kontext seiner Zeit zu situieren und zahlreiche Mißverständnisse in den Interpretationen älterer Arbeiten aufzuklären und zu korrigieren.²⁶ Nicht weniger erhellend sind Zubers Überlegungen, auf welche Weise und in welchem Umfang die von Webern entwickelten poetologischen Kategorien für sein kompositorisches Werk analytisch fruchtbar gemacht werden können. In diesem anwendungsbezogenen zweiten Teil ihrer Arbeit konzentriert sie sich allerdings ausschließlich auf das Spätwerk des Komponisten.²⁷ Damit folgt sie einer Tendenz, die generell auch für die seriösen Versuche einer analytischen Einlösung von den in Weberns Vorträgen entwickelten Gedanken symptomatisch ist: Sofern seine ausgeführte musikalische Poetik überhaupt ernstgenommen und nicht bloß auf einige illustrative Zitate reduziert wird, werden seine Leitgedanken bezüglich zwölftontechnischer Prinzipien in der wissenschaftlichen Literatur vorwiegend auf eine ausgewählte

Begriff im Sinne der stringenten Darstellung von Rudolf Stephan, Art. »Wiener Schule«, in: MGG², *Sachteil*, Bd. 9, Sp. 2034–2045.

25 Barbara Zuber, *Gesetz + Gestalt. Studien zum Spätwerk Anton Weberns*, München 1995.

26 Dazu zählen u. a. die problematische Deutung der Goetherezeption Weberns bei Angelika Abel, *Die Zwölftontechnik Weberns und Goethes Methodik der Farbenlehre. Zur Kompositionstheorie und Ästhetik der neuen Wiener Schule*, Wiesbaden 1982 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 19).

27 Im analytischen Teil ihrer Studie beschäftigt sich Zuber mit dem ersten und dritten Satz des *Streichquartetts* op. 28, den *Orchestervariationen* op. 30 und seiner *II. Kantate* op. 31.

Gruppe von einigen späten Zwölftonwerken übertragen.²⁸ Diese bewußte oder unbewußte Orientierung an Weberns eigenen Vorgaben zieht jedoch die Konsequenz nach sich, daß einige für die Ausbildung seines Zwölftonwerkes wesentliche kompositorische Ansätze in der Betrachtung ausgeblendet bleiben. Zugespitzt formuliert könnte man auch behaupten, daß durch die einseitige Konzentration auf das Spätwerk entscheidende Impulse aus der ersten Schaffensphase von Weberns zwölftönigem Komponieren in der kritischen Auseinandersetzung bis heute mehr oder weniger vollständig übergegangen worden sind.

Die vorliegende Untersuchung setzt sich zum Ziel, diese Defizite auszugleichen, und konzentriert sich auf den zeitlichen Abschnitt von Weberns Aneignung und der sukzessiven Ausfaltung der Zwölftontechnik²⁹ zwischen 1924 bis etwa 1935. Bekanntermaßen akzeptierte Webern nach anfänglichen Schwierigkeiten im Umgang mit der Zwölftontechnik den umfassenden Anspruch, den Schönberg mit seinem Entwurf der *Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen* verband, und übernahm die grundlegenden Prinzipien des neuen Verfahrens. Den komplizierten Verlauf dieses Adaptierungsprozesses hat Anne C. Shreffler in einer Studie anhand der Vokalwerke op. 15/4 *Mein Weg geht jetzt vorüber*, der *Drei Volkstexte* op. 17 und der *Drei Lieder* op. 18 herausgearbeitet.³⁰ Weberns individuelle Aneignung der Zwölftontechnik endet jedoch nicht mit seiner ersten erfolgreichen Bewältigung der kompositionstechnischen Probleme in den genannten Liedern, sondern setzt sich in den folgenden Werken weiter fort. In der einzigen umfangreichen Untersuchung neueren Datums zu den in

28 So z. B. auch Karlheinz Essl, *Das Synthese-Denken bei Anton Webern. Studien zur Musikauffassung des späten Webern unter besonderer Berücksichtigung seiner eigenen Analysen zu op. 28 und 30*, Tutzing 1991 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Bd. 24).

29 Der auf Adorno zurückzuführende Begriff »Zwölftontechnik« charakterisiert nach den Untersuchungen von Michael Beichte »die diversen Zwölftonmethoden als primär kompositorische Verfahrensweisen« (Zitat nach Michael Beichte, Art. »Zwölftonmusik« im *HMT* [1985], Wiederabdruck in: Hans Heinrich Eggebrecht, *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1995 [Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie, Sonderband I], S. 439–451, hier S. 449). Der Begriff deckt im weiteren die Vielfalt der in dem betreffenden Zeitraum gleichberechtigt nebeneinander bzw. in ihrer Bedeutung nur graduell ausdifferenzierten Bezeichnungen für die *Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen* ab und wird inhaltlich nur näher präzisiert, wenn es um die genaue Interpretation einer bestimmten Quelle bzw. um die spezifische Anwendung des Kompositionsverfahrens in einer Partitur geht. Auf einen anderen Sachverhalt zielt der durch die Verwendung in der amerikanischen Analysetheorie inhaltlich geprägte Begriff »Zwölftonsystem« ab, den ich mit den entsprechenden Konnotationen benutze.

30 Vgl. dazu Anne C. Shreffler, »›Mein Weg geht jetzt vorüber‹: The Vocal Origins of Webern's Twelve-Tone Composition«, in: *JAMS* 47 (1994), S. 275–339.

dieser Periode entstandenen Werken konzentriert sich die amerikanische Forscherin Donna Levern Lynn allerdings primär auf den Kompositionsprozeß der *Zwei Lieder* op. 19, der *Symphonie* op. 21 und des zweiten Satzes des *Quartetts* op. 22 und blendet sowohl die zwischen 1924 und 1926 entstandene Gruppe von kleineren Instrumentalwerken und -fragmenten als auch Weberns 1926/27 komponiertes *Streichtrio* op. 20 aus.³¹ Bis heute ist dieser für die Ausbildung von Weberns individuellem Verständnis der Zwölftontechnik entscheidende Werkkomplex, in dem sich der Komponist über das Problem hinaus, wie mit zwölftontechnischen Verfahrensweisen umzugehen sei, nach über zehn Jahren zum ersten Mal erneut mit der Frage nach Möglichkeiten einer komplexen Formbildung in Instrumentalkompositionen konfrontiert sah, vernachlässigt worden. Dabei können die Instrumentalwerke und die überlieferten Fragmente und Skizzen dieses Zeitraums, die einen signifikanten und repräsentativen Ausschnitt seines Œuvres darstellen, dazu beitragen, verschiedene, für Weberns Denken dieser Periode maßgebliche kompositorische Problemstellungen zu rekonstruieren. In einem ersten Schritt werde ich daher in meiner Untersuchung anhand der vor dem *Streichtrio* op. 20 komponierten Instrumentalwerke und -fragmente das Spektrum der unterschiedlichen kompositorischen Ideen, die Webern unmittelbar nach der Adaption der Zwölftontechnik verfolgte, aufzeigen. Mit Blick auf den ersten Satz des *Streichtrios* op. 20 erweitere ich anschließend den dabei aufgeworfenen Fragenkomplex u. a. um den Aspekt der Relevanz traditioneller Formmodelle für Weberns Komponieren um 1926/27. Hierbei zeigt sich, daß sich die in einer individuellen Bestandsaufnahme der einzelnen Beiträge des bis 1927 entstandenen Instrumentalwerkes gesammelten Mosaiksteinchen zu einem außerordentlich farbigen und umfassenden Bild von Weberns kompositorischem Denken dieser Zeit summieren, das einen starken Einfluß aus seiner freiatonalen Periode erkennen und verschiedene Realisierungsmöglichkeiten der Zwölftontechnik fast gleichzeitig nebeneinander bestehen läßt. Als eine Zäsur in Weberns kompositorischer Entwicklung wird im allgemeinen die *Symphonie* op. 21 (1927/28) betrachtet. Diese Diagnose steht in Kapitel IV »... welche Zusammenhänge sich da ergeben ...«: Der zweite Satz des *Quartetts* op. 22« und in Kapitel V »Was mir Dein Wort wieder war!« – Zwölftontechnik im Dienst des Textausdrucks am Beispiel der Kantate *Das Augenlicht* op. 26« dieser Untersuchung auf dem Prüfstand. Dabei entwickle ich die These, daß bestimmte kompositionstechnische und

31 Vgl. Lynn, *Genesis*, Ph. D. Diss., Duke University 1992.

auch ästhetische Momente, denen für die frühen instrumentalen Zwölftonwerke eine zentrale Bedeutung zugesprochen werden muß, auch nach 1928 in zumindest einigen Kompositionen Weberns weiter nachwirken. Die partielle Kontinuität und allmähliche Transformation der älteren kompositorischen Haltung läßt sich einerseits anhand von Weberns Umgang mit Imitationsstrukturen und symmetrischen Formmodellen im zweiten Satz des *Quartetts* op. 22 (1928–1930) demonstrieren. Andererseits sind es Weberns frühe Vertonungen von Texten Hildegard Jones, nämlich die *Lieder* op. 23 (1933/34) und op. 25 (1934) sowie die Kantate *Das Augenlicht* op. 26 (1935), in denen weiterhin bestimmte Züge – wenngleich in modifizierter Form – auf seine ältere Haltung zurückverweisen. In diesem Zusammenhang wird auch zu untersuchen sein, wie in diesen Kompositionen der Text nicht nur zum Zusammenhalt des jeweiligen Werkes beiträgt, sondern gleichzeitig durch die Beziehung ›Text – Musik‹ eine zusätzliche Dimension auf der musikalischen Ausdrucksebene, die sich auch in kompositionstechnischen Momenten widerspiegelt, eröffnet wird.

Sobald man über die Behandlung kompositionstechnischer Aspekte hinausgeht und die Frage aufwirft, wie sich in der zwischen 1924 und 1927 entstandenen Werkgruppe, aber auch in einigen nach der *Symphonie* op. 21 komponierten Stücken wie op. 22/II und den Opera 23, 25 und 26 Weberns Kompositionstechnik und -ästhetik zueinander verhalten, stellt man in der Sekundärliteratur eine durch fixierte Rezeptionsmuster fest eingeschliffene Einschätzung der Werke fest. Mit einem Rekurs auf Weberns Poetik, deren Rekonstruktion sich mangels alternativer Quellen fast ausschließlich auf seine 1932/33 gehaltenen Vorlesungen *Der Weg zur Neuen Musik* stützt, wurde häufig versucht, einen primär auf strukturelle Zusammenhänge zielenden Interpretationsansatz durch Passagen aus den *Vorträgen* zu untermauern. Doch weder diejenigen Positionen, die Webern in den *Vorträgen* einnimmt, noch seine sporadischen Stellungnahmen zu ästhetischen Fragen in seinen Briefen geben eine hinreichende Grundlage für eine ausgewogene und gesicherte Darstellung seiner sich in der Zeit nach 1925 allmählich ändernden ästhetischen Haltung ab.³² Die methodologische und inhaltliche

32 Aus dem Briefwechsel Weberns mit Schönberg geht hervor, daß in Absprache mit dem früheren Lehrer die Idee einer mehrteiligen Vortragsreihe bereits seit 1929 im Raum stand (vgl. Webern an Schönberg am 30.8.1929). Dabei war vorgesehen, daß Webern bei einer Reihe von Gastvorträgen über die Entwicklung der Neuen Musik in Mondsee die ersten Referate übernehmen und Schönberg die Darstellung der Zwölftontechnik vorbehalten sein sollte. Dieser Plan konkretisierte sich Anfang 1931; zu dieser Zeit schickte Webern Schönberg offenbar sein Konzept für eine Vortragsreihe zu (vgl. Schönbergs Antwortschreiben vom 22.1.1931, in: Arnold Schoenberg, *Ausgewählte Briefe*, hrsg. von Erwin Stein,

Problematik sowohl einer selektiven als auch einer systematisierenden Interpretation dieser Webern zugeschriebenen Aussagen wurde in der Vergangenheit immer wieder ignoriert. Denn erstens bleibt in der Regel ungeklärt, mit welcher Berechtigung Weberns Kommentare aus den Jahren 1932/33 als Interpretationsgrundlage für sein gesamtes Zwölftonwerk in Anspruch genommen werden dürfen. Zweitens steht nicht a priori fest, ob es sich bei Weberns Aussagen zur Zwölftontechnik seiner Ansicht nach um ein bereits realisiertes poetologisches Konzept oder um ein (teilweise ?) noch einzulösendes Programm handelt, und drittens garantiert der Textstatus seiner Vorlesungszyklen, deren publizierte Fassung auf Mitschriften Rudolf Ploderers zurückgehen, keine uneingeschränkte Authentizität.³³ Darüber hinaus wird das grundsätzlich schwierig zu bestimmende Verhältnis von impliziter und expliziter Ästhetik bei Webern in der Sekundärliteratur nur selten reflektiert. Bis auf wenige Ausnahmen erkaufte sich die Webernforschung so durch äußerst problematische Simplifizierungen und eine Konzentration auf wenige schlagwortartige Begriffe wie »Faßlichkeit« und »Zusammenhang«, die – was häufig in der Argumentation übergangen wird – im analytischen Sinne allenfalls vage Umschreibungen, keinesfalls aber präzise Begriffe sind, eine scheinbar brauchbare Poetik, die dann als Leitfaden analytischer Untersuchungen dient.³⁴

Mainz 1958, S. 158). Die Kurse in Mondsee kamen aus äußeren Gründen nicht zustande. Daß Webern auch 1932/33 an die ältere Konzeption anknüpft, geht aus einem Brief an Schönberg eindeutig hervor: »Ich halte zur Zeit hier einen sehr gut besuchten (ca. 30 Personen) Kurs über das von Dir mir seinerzeit für Mondsee angegebene Thema: Der Weg zur Komposition mit 12 Tönen. Das macht mir viel Freude. Ich rede stets ohne alle Vorbereitung: ich brauche ja bloß zu erzählen, was ich erfuhr, seit ich Dich kenne!« (Webern an Schönberg am 1.2.1932, zitiert nach Moldenhauer, *Webern*, S. 339).

- 33 In einer in dem Organ 23. *Eine Wiener Musikzeitschrift* veröffentlichten Zusammenfassung des ersten Vortragszyklus berichtete Willi Reich: »Ursprünglich war es unsere Absicht, den wörtlichen Text der acht Vorträge nach dem Stenogramm Dr. Ploderers zu veröffentlichen. Wir haben uns aber zu einer resumierenden Darstellung entschlossen, weil wir uns bewußt geworden sind, daß selbst die genaueste wörtliche Wiedergabe nicht imstande gewesen wäre, den wundervoll erregten, unerhört eindringlichen Vortragston Dr. Weberns auch nur annähernd wiederzugeben.« (Willi Reich, »Weberns Vorträge«, in: 23. *Eine Wiener Musikzeitschrift* 14 [1934], S. 17–22, Zitat S. 18). Bestätigt wird hier, was auch bei der Lektüre der *Vorträge* sofort klar wird, nämlich, daß es sich bei der Quelle um keinen systematisch ausgearbeiteten schriftlichen Entwurf handelt, sondern um einen aus dem Stegreif gehaltenen Vortrag.
- 34 Wie schwierig z. B. eine umfassende inhaltliche Bestimmung des Begriffs »Faßlichkeit« bei Webern ist, hat Joachim Noller in seiner Untersuchung »Faßlichkeit – Eine kulturhistorische Studie zur Ästhetik Weberns«, in: *AfMw* 43 (1986), S. 169–180 gezeigt. Im Gegensatz zu Schönberg, der unter Faßlichkeit das Mittel versteht, »die subjektiven Inhalte in eine

Das Bild, das sich aus den Primärquellen ergibt, unterstützt die Auffassung, daß Weberns Aneignung der Zwölftontechnik als ein vielschichtig verlaufender Prozeß aufgefaßt werden muß, der erst allmählich auch in einer expliziten ästhetischen Neuorientierung reflektiert wird. Weberns neue poetologische Konzeption hat sich, soweit sich dies aus seinen Äußerungen rekonstruieren läßt, wahrscheinlich erst seit 1929 herausgebildet und findet in den Anfang der 1930er Jahre gehaltenen *Vorträgen* eine Zusammenfassung. Dieser Vorgang, der sich im Kontext seiner seit Ende der 1920er Jahre intensivierten Goetherezeption abspielt, führt Anfang der 1930er Jahre relativ rasch zu Positionsbildungen und Begriffsprägungen, so daß die transitorische Phase in den schriftlichen Quellen wesentlich geringere Spuren als in der musikalischen Produktion hinterlassen hat. Bereits die genannten Daten – erste Übernahme zwölftontechnischer Verfahrensweisen vor 1925, Formulierung eines poetologischen Konzepts um 1930 – werfen eine Anzahl von Fragen auf, die, soweit ich sehen kann, in der Literatur bislang weder klar formuliert noch überzeugend beantwortet worden sind. Da sich nämlich Weberns individuelle Handhabung der Zwölftontechnik in einem längeren und nicht linear vollzogenen Prozeß herausgebildet hat, sind die in den *Vorträgen* formulierten ästhetischen Positionen nur bedingt auf seine Werke aus der ersten Dekade der Zwölftonkomposition applizierbar. Es scheint mir daher unabdingbar zu sein, die Relation zwischen seinen in den *Vorträgen* niedergelegten ästhetischen Positionen und der sich in den jeweiligen Kompositionen niederschlagenden Ästhetik zu bestimmen.

Dabei wird die Tatsache, daß sich seit Mitte der 1920er Jahre bei Webern eine ästhetische Neuorientierung abzeichnet, die sowohl in Teilen seines Werkes als auch wenig später in seinen *Vorträgen* deutliche Spuren hinterlassen hat, auch in dieser Studie nicht bestritten. Von Beginn an soll jedoch die in einem Teil der Literatur unterschwellig wirksame Dichotomie ›freie Atonalität = Expressionismus‹ versus ›Zwölftonmusik = Primat der Struktur‹ und

allgemeine, d. h. auch verstehbare Form zu bringen«, wobei »der Gedanke des Ausdrucks [...], wenngleich noch zurückgehalten, mit allen seinen Implikationen in Kraft bleibt« (Noller, »Faßlichkeit«, S. 170), subsumiert Webern unter diesem Begriff »die Verlagerung des ästhetischen Schwerpunktes vom Subjekt zum Objekt« (Noller, »Faßlichkeit«, S. 172). Faßlichkeit, so resümiert Noller, »steht [bei Webern] für die Basis eines strukturalen Systems, das die Einheit von Logik, Erkenntnis und Moral« ausmacht (Noller, »Faßlichkeit«, S. 180). So gelingt es Noller zwar beispielhaft, die reichen Bedeutungsschichten, die in einzelnen Begriffen von Weberns musikalischer Poetik mitschwingen, anzudeuten. Wie sich die konstatierte »Verlagerung des ästhetischen Schwerpunktes vom Subjekt zum Objekt« jedoch konkret in Weberns Partituren niederschlägt, bleibt in seiner Darstellung notwendigerweise unbehandelt.

des ›Zusammenhangs‹ zugunsten einer dialektischen Verschränkung der Elemente aufgehoben werden. In mehreren Studien zum Konzept des musikalischen Expressionismus hat Reinhold Brinkmann am Beispiel Schönberg geltend gemacht, daß in seinen expressionistischen Partituren das »gesteigerte Ausdruckskonzept mit höchster Konstruktivität«³⁵ zusammentrifft. Neben dem in Schönbergs programmatischen Äußerungen so prominent hervortretenden Moment des Subjektiven in den Kompositionen dieser Periode, das Ernst Bloch mit dem Begriff »Ausdruckslogik«³⁶ beschrieben hat, finden sich in seinen Werken zahlreiche – bewußt oder unbewußt gestaltete – konstruktive Elemente, deren Funktionsweise Schönberg selbst nie eingehend besprochen oder analytisch zu fassen versucht hat. Zu einer vergleichbaren Einschätzung kann man in Hinblick auf Weberns freiatonale Partituren kommen. Daher bestand die Zielsetzung für die Untersuchung dieses Repertoires verstärkt darin, die Selbstinterpretationen der Komponisten zu den Gestaltungsprinzipien der Musik des Hochexpressionismus zu relativieren und durch die Konzentration auf kompositionstechnische Verfahren das Verständnis für Umfang und Funktionsweise konstruktiver Momente des Tonsatzes zu vertiefen. In der Tat sind in analytisch orientierten Arbeiten besonders seit den 1970er Jahren in den freiatonalen instrumentalen und vokalen Werken der Komponisten der Zweiten Wiener Schule vielfältige kompositionstechnische Maßnahmen nachgewiesen worden, die formdifferenzierende und zusammenhangsbildende Funktionen in der jeweiligen Partitur ausüben. Die beschriebenen Verfahren betreffen unterschiedliche Ebenen des Tonsatzes; die Arbeiten haben sich auf Phänomene wie Akkordstruktur, Komplementärbildungen, die Funktion verschiedener Satztechniken (Ostinatobildung, Symmetriebildung, Einsatz kontrastierender Satztechniken zwecks Abschnittsbildung), Zentraltonbildung, bevorzugte Verwendung bestimmter »pitch-class sets« etc. konzentriert. Da die unterschiedlichen kompositorischen Verfahren in keiner eindeutig bestimmbar Relation zueinander stehen und sich ihre Funktion in der Regel nur aus dem unmittelbaren Kontext ergibt, muß die Möglichkeit einer umfassenden systematischen Behandlung der Phänomene im Sinne eines musiktheoretischen Entwurfs bezweifelt

35 Reinhold Brinkmann, »Schönberg und das expressionistische Ausdruckskonzept«, in: *Bericht über den 1. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*, hrsg. von Rudolf Stephan, Wien 1978 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, Bd. 1), S. 13–19, Zitat S. 16.

36 Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, Frankfurt a. M. 1973 (Erste Ausgabe 1918; Werkausgabe, Bd. 16), S. 154.

werden. Dennoch bieten die vorliegenden Ansätze gerade auch in Hinblick auf ihre Vielseitigkeit interessante und ausbaufähige Alternativen zum umfassenden, aber vagen älteren Begriff der »Expressionslogik«.³⁷

Mit der Entwicklung und Umsetzung zwölftontechnischer Prinzipien erfährt die Funktion struktureller Momente seitens der Komponisten eine ausdrückliche Neubewertung, ohne daß die Art der kompositorischen Realisierung und damit ihre tatsächliche Relevanz im einzelnen festgelegt wäre. In einer aufschlußreichen Passage hebt Webern, als er am 22.9.1926 Heinrich Jalowetz über seine Arbeit am *Streichtrio* op. 20 berichtet, das Potential der Zwölftontechnik hervor, das ihn in die Lage versetze, »längere Strecken von Musik« zu komponieren:

Ich schreibe ein Streichtrio; es dürften 3 Sätze werden. Aber »richtige« Sätze. Ich breite mich geradezu mit Behagen in längeren Strecken von Musik aus. Endlich, endlich bin ich wieder dabei. »Komposition mit 12 aufeinander bezogenen Tönen«, wie Schönberg unseren Stil nennt. Welche Beziehungen sich ergeben, ist gar nicht auszudenken.³⁸

Mit dieser allgemeinen und auch programmatisch vorgetragenen Stärkung konstruktiver Momente (Webern spricht hier noch von »Beziehungen«) verschwindet in der Musik Weberns das subjektive, »expressionistische« Element jedoch nicht. Dies wird unmittelbar evident, sobald man – zumindest für einen Moment – die Ebene der Aufführungspraxis (mit) betrachtet und sich die Intentionen vor Augen führt, mit denen Webern die Einstudierung seiner Partituren anging. Erinnerungen von Interpreten, die Werke Weberns unter Anleitung des Komponisten erarbeitet haben, liefern diesbezüglich wertvolle Hinweise. Beispielsweise betonte der Geiger Rudolf Kolisch in einem Interview, daß Weberns gesamtes Œuvre auf einer einheitlichen musikalischen Grundhaltung aufbaue, die für eine adäquate Interpretation seiner Musik unabdingbar sei und verwies dabei auf die auch im Zwölftonwerk ungebrochene Bedeutung der Kategorie des Ausdrucks:

Der Grundton seiner Musik ist immer gleich geblieben. [...] Also er [Webern] war ungeheuer intensiv. Und worauf es ihm am meisten ankam, war – natürlich neben der selbstverständlichen Genauigkeit, die ja also nötig ist –

37 Aus der großen Zahl von Spezialuntersuchungen zu diesem Thema möchte ich an dieser Stelle nur auf einen neueren Versuch einer zusammenfassenden Darstellung von Mark Delaere verweisen (vgl. Mark Delaere, *Funktionelle Atonalität. Analytische Strategien für die frei-atonale Musik der Wiener Schule*, Wilhelmshaven 1993 [Veröffentlichungen zur Musikforschung, Bd. 7]).

38 Webern an Jalowetz am 22.9.1926, zitiert nach Webern, *Briefe an Jalowetz*, S. 564.

eben der Ausdruck. Und die Freiheit der Darstellung, also das, was man mit dem technischen Terminus *Rubato* bezeichnet. Das ist also für seine Aufführungen sehr entscheidend gewesen.³⁹

Ein ähnliches Bild von Weberns besonderen Fähigkeiten, einen – eigenen oder fremden – Notentext in bemerkenswerter Weise klanglich zu realisieren, zeichnen nicht nur Adorno, der ihn als Dirigenten unter der Rubrik »Beschwörung« porträtierte,⁴⁰ sondern auch seine Klavierschüler Else Cross⁴¹ und Peter Stadlen, der die *Variationen für Klavier* op. 27 uraufführte. Im Kommentar zu der von ihm herausgegebenen Interpretationsausgabe dieses Stückes weist Stadlen auf den Sachverhalt hin, daß zwischen Weberns sehr sparsamen Auszeichnungen in der Druckfassung der Partitur und seiner musikalischen Intention eine enorme Kluft geherrscht und die Entwicklung von Weberns Notationspraxis in seinem Spätwerk, die durch eine quantitative Reduktion von Artikulations- und Phrasierungszeichen charakterisiert ist, sich nicht mit seinen Vorstellungen von einer angemessenen Realisierung der Partituren gedeckt habe.⁴² Auch Adorno zielt – allerdings mit negativen Vorzeichen – auf denselben Sachverhalt, wenn er in der *Philosophie der neuen Musik* ausführt: »Es spricht dieser Musik das Urteil, daß die Aufführung, um den einförmigen Tongruppen auch nur den Schatten von Sinn zu verleihen, unendlich weit von der starren Notation, zumal ihrer Rhythmik, sich entfernen muß [...]«. ⁴³ Dem pejorativen Urteil Adornos wäre entgegenzuhalten, daß im Selbstverständnis der Komponisten der Zweiten Wiener Schule der Aufführung des Werkes, d. h. der klanglichen Realisation durch den Vortrag, eine wesentliche Funktion für die Darstellung des musikalischen Gedankens zugesprochen wird. Mit dem 1918 von Schönberg initiierten Unternehmen des *Vereins für musikalische Privataufführungen* sollte auch diesem Aspekt des

39 Hansjörg Pauli, »Aus Gesprächen über Webern«, in: *Musik-Konzepte Sonderband Anton Webern II*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1984, S. 238–293, Zitat S. 256. Die Interviews wurden im Sommer 1972 geführt.

40 Vgl. Theodor W. Adorno, »Drei Dirigenten« [1926], in: ders., *Musikalische Schriften VI*, Frankfurt a. M. 1984 (Gesammelte Schriften, Bd. 19), S. 453–459, bes. S. 45 f.

41 Vgl. Else Cross, »Anton von Webern as I knew him«, in: *Royal Academy of Music Magazine* 197 (1969), S. 11–15.

42 Vgl. Peter Stadlen (Hrsg.), *Anton Webern. Variationen für Klavier op. 27. Weberns Interpretationsvorstellungen erstmals erläutert von Peter Stadlen an Hand des Faksimiles seines Arbeitsexemplars mit Anweisungen Weberns für die Uraufführung*, Wien 1979 (U. E. 16845), bes. S. II.

43 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a. M. 1975 (Gesammelte Schriften, Bd. 12), S. 107. Adorno bezieht sich an dieser Stelle auf die *Klavariationen* op. 27 und das *Streichquartett* op. 28.

musikalischen Kunstwerkes Rechenschaft getragen werden.⁴⁴ Und noch 1934 schreibt Schönberg in einer Notiz, die im Zusammenhang mit seinem Projekt »Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik und Kunst seiner Darstellung« entstanden ist, über »Vortrag und Gestalt«:

Denn ohne Vortrag wäre Musik oft so unverständlich, wie ein Telegramm bei welchem aus Sparsamkeit manche »überflüssige« Worte und alle Interpunktion, alles *Trennende*, alles *Gliedernde* weggelassen ist. – Vielleicht ist hiemit schon angedeutet, dass der *Vortrag* auch ein Teil der Aufgaben der *Gedankendarstellung* ist. Und nur insoferne, als der Vortrag nicht auskomponiert ist, besteht das Recht des Interpreten, nachzuhelfen. Man muss hier auch an das übertriebene Rubato denken, an diese *accelerandi* und *ritardandi*, an diese Luftpausen.⁴⁵

Somit steht fest, daß es sich bei Weberns »Wiener Espressivo«, dessen historische Wurzeln Martin Zenck glaubt bis ins Mittelalter zurückverfolgen zu können,⁴⁶ auch in seinen Zwölftonwerken ungebrochen um einen inhärenten Bestandteil der musikalischen Gedanken handelt, der für die Interpretation seiner Musik wesentlich ist. Daher scheint mir der Vorschlag Hermann Danusers, bei der Betrachtung musikalischer Werke zwischen »Struktursinn« und »Aufführungssinn« als zwei verschiedenen »Lektüreformen« zu unterscheiden, besonders in Hinblick auf das Repertoire der Zweiten Wiener Schule problematisch zu sein.⁴⁷ Zwar ist die von Danuser in diesem Zusammenhang aus der jüngeren Platon-Interpretation entlehnte Unterscheidung zwischen zwei Formen des Wissens, nämlich einerseits »propositionalem« Wissen, das schriftlich fixierbar und in dieser Form mitteilbar ist, und andererseits »nicht-propositionalem« Wissen, d. h. schriftlich nicht eindeutig faßbarem Erfahrungswissen auch auf musikalische Kunstwerke applizierbar.⁴⁸ Wie auch Schönbergs Ausführungen zur Kategorie des Vortrags zeigen, sind Struktur- und Aufführungssinn im musikalischen Kunstwerk

44 Vgl. dazu auch die Teilwiedergabe des Vereinsprospektes in Willi Reich, *Alban Berg*, Wien 1937, S. 138–141.

45 Arnold Schoenberg, *The Musical Idea and the Logic, Technique and Art of its Presentation*, hrsg., übersetzt und kommentiert von Patricia Carpenter und Severine Neff, New York 1995, S. 292.

46 Vgl. Martin Zenck, »Weberns Wiener Espressivo. Seine Voraussetzungen im späten Mittelalter und bei Beethoven«, in: *Musik-Konzepte Sonderband Anton Webern I*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1983, S. 179–206.

47 Vgl. Hermann Danuser (Hrsg.), *Musikalische Interpretation*, Laaber 1992 (NHdb, Bd. 11), S. 4f.

48 Zur Interpretation der platonischen Dialoge mittels der genannten Kategorien des Wissens vgl. die Arbeit von Wolfgang Wieland, *Platon und die Formen des Wissens*, Göttingen 1982, auf die Danuser ausdrücklich Bezug nimmt.

jedoch eng aufeinander bezogen. So ist der Analytiker, der sich möglicherweise primär auf Tonhöhe und Tondauern in einer Partitur konzentriert, letztlich verpflichtet, Elemente nichtpropositionalen Wissens zu berücksichtigen und in seine Interpretation einzubringen, um, wie Schönberg betonte, die »Gedankendarstellung« in einer Komposition überhaupt nachvollziehen zu können.⁴⁹ Sowohl die prinzipiellen Überlegungen Schönbergs als auch die erwähnten Belegstellen zu Weberns Interpretationshaltung weisen auf eine ungebrochene Wertigkeit der Kategorie des musikalischen Ausdrucks auch für Weberns Zwölftonwerk hin, wenngleich sich in der Abnahme der sekundären Bezeichnung des Notentextes und in bestimmten Veränderungen seiner kompositorischen Sprache in den 1920er und 1930er Jahren ein langsames Eindringen »objektiv-klassizistischer« Elemente in eine »subjektiv-expressionistisch« grundierte Haltung abzeichnet.

Wenn Weberns innere Vorstellung von der klanglichen Realisierung seiner Partituren durch eine so überaus starke Ausdrucksintensität geprägt war, stellt sich die Frage, ob und auf welche Weise diese Charakteristik auch sein Verständnis der Zwölftontechnik beeinflusst hat. In diesem Zusammenhang möchte ich an die älteren Darstellungen von Luigi Rognoni⁵⁰ und Will Hofmann⁵¹ erinnern und darauf hinweisen, daß sie den äußerst schwierigen und geradezu schillernden Begriff des »musikalischen Expressionismus«⁵²

49 Die Bedeutung der sogenannten »sekundären« Parameter für die Ausdruckshaltung eines Stückes läßt sich z. B. ausgezeichnet an den Eingriffen demonstrieren, die Webern im dritten Satz seines *Konzertes* op. 24 zwischen der letzten in seinem Skizzenbuch eingetragenen Fassung und der Überarbeitung für die autographe Reinschrift vorgenommen hat. Neben der Streichung von acht Takten sind es Veränderungen in Artikulation, Phrasierung und Dynamik, die dem Satz eine völlig neue Physiognomie verleihen (vgl. Felix Wörner, »... mit dem 3. das Stück flott hinausschmeißen« – Zu Anton Weberns Korrekturen im 3. Satz seines Konzertes op. 24«, in: *MitPSS* 14 [2001], S. 14–18).

50 Luigi Rognoni, *The Second Vienna School. Expressionism and Dodecaphony*, London 1977 (orig. italienisch, Turin 1966).

51 Will Hofmann, Art. »Expressionismus«, in: *MGG* Bd. 3, Sp. 1658–1673.

52 Der Begriff des musikalischen Expressionismus gehört zu den problematischsten Termini der neueren Musikgeschichte. Untersuchungen zur Begriffsgeschichte haben gezeigt, daß die inhaltlichen Konnotationen verschiedener Stellungnahmen ein äußerst weites Begriffsfeld abdecken und selbst bei einzelnen Autoren der Begriffsumfang häufig nicht präzise bestimmt werden kann (vgl. dazu die Untersuchungen von Michael von Troschke, *Der Begriff »Expressionismus« in der Musikliteratur des 20. Jahrhunderts*, Pfaffenweiler 1988 [Musikwissenschaftliche Studien, Bd. 5], sowie ders., Art. »Expressionismus« in *HMT* [1987]). Die nicht geringste Schwierigkeit besteht darin, zu klären, aufgrund welcher kompositionstechnischen Merkmale musikalische Phänomene als expressionistisch einzustufen sind. Diesbezügliche Bestimmungsversuche werden bereits in der Primärliteratur weitgehend vermieden. Um diesem Dilemma zu entgehen, haben viele Autoren den Begriff bewußt ausgeklammert.

weniger im Sinne eines Epochenbegriffs verwenden als vielmehr versuchen, damit kompositorische Haltungen – Hofmann spricht von Stilbestimmung – zu umschreiben und analytisch dingfest zu machen. Beide Autoren stimmen darin überein, daß – zumindest in abgeschwächter Form – auch nach dem durch historiographische Kriterien bestimmten Ende der Periode des Expressionismus in der Musik der Komponisten der Zweiten Wiener Schule »expressionistische« Elemente wahrnehmbar sind.⁵³ Diese Position findet einen Vorläufer in Ernst Křenek, der bereits 1937 seine Abhandlung *Über*

53 In der aktuellen historiographischen Verwendung des Begriffs Expressionismus im deutschsprachigen Raum wird die expressionistische Periode auf etwa 1908–1914 eingrenzt (vgl. Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984 [NHdb, Bd. 7], S. 35–48. – Danuser weist allerdings darauf hin, daß er expressionistische Phänomene im Einklang mit seinem historiographischen Konzept nur paradigmatisch behandelt [ibid., S. 35]). Die Darstellung der Ablösung des kompositionstechnischen, aber auch vortragsästhetischen expressionistischen Ausdrucksideals in den 1920er Jahren wird – ebenfalls in paradigmatischer Weise – mit dem Namen Hindemith verknüpft (vgl. Danuser, *Musikalische Interpretation*, S. 49–51). Obwohl dieser schon bald als Repräsentant der bedeutenden Strömung der Neuen Sachlichkeit galt, darf seine Entwicklung nicht unbesehen auf Webern übertragen werden. Die in jüngster Zeit zu beobachtende Neubewertung des Neoklassizismus der 1920er Jahre (vgl. dazu exemplarisch *Klassizistische Moderne: Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 1996* hrsg. von Hermann Danuser, Winterthur 1997 [Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Bd. 5]) und der Richtung der sogenannten »Neuen Sachlichkeit« sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß expressionistische Werke im deutschsprachigen Raum in den 1920er Jahren außerordentlich präsent waren. Schönbergs expressionistische Hauptwerke, das Monodram *Erwartung* op. 17 und *Die glückliche Hand* op. 18, wurden erst 1924 uraufgeführt, und die Uraufführung von Bergs Oper *Wozzeck* datiert auf das Jahr 1925. Zu einem weitergehenden Exkurs über Umfang und Deutung des Begriffs *Expressionismus* hinsichtlich der hier behandelten Thematik vgl. weiter unten Kap. III über Weberns *Streichtrio* op. 20. Hinsichtlich des Expressionismus als allgemeiner Kunstform bemerkt allerdings bereits Rognoni: »The expressionist movement arose in Germany [...]; it developed around 1910 and, historically speaking, ended around 1925; though it continued to exert its influence [...]«, (Rognoni, *Expressionism and Dodecaphony*, S. 2). Die ungebrochene Bedeutung des Expressionismus im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts betonte auch Gottfried Benn in seinem 1933 als Reaktion auf die ideologisch motivierten, durch den Nationalsozialismus vorgetragenen Eingriffe in die künstlerische Autonomie entstandenen Essay »Expressionismus«. Gleichzeitig weist er darauf hin, daß expressionistische Phänomene in der Kunst nicht auf diesen Zeitabschnitt zu begrenzen sind (»Wir können also wohl sagen, daß ein Bestandteil aller Kunst die expressionistische Realisation ist und daß sie nur zu einer bestimmten Zeit, nämlich der eben vergangenen, repräsentativ und stilbestimmend aus vielen Gehirnen in Erscheinung trat.« [Gottfried Benn, »Expressionismus«, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 4 (Prosa 2), Stuttgart 1989, S. 76–90, Zitat S. 80]). Den umfassendsten Überblick über die Strömung des Expressionismus in der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts mit einem Schwerpunkt auf der literarischen Produktion bietet Richard Brinkmann, *Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen*, Stuttgart 1980 (Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Sonderband).

neue Musik auch als »Ehrenrettung des Expressionismus«⁵⁴ verstanden wissen wollte und ausführte:

Indessen liegt die Sache aber so, daß die expressionistischen Inhalte eben zunächst weniger an neuer Intention mitführten, als die Verwegenheit des Materialwandels vermuten ließ, und die später neu hervortretenden inhaltlichen Intentionen ließen den Expressionismus desto mehr in den Hintergrund treten, je deutlicher sie mit einer Restitution des altgewohnten Materials gepaart waren, so daß man umso befriedigter den unbequemen Gast heimschicken zu können hoffte, als man nicht mehr Gefahr lief, für reaktionär zu gelten, wenn man es in Wirklichkeit war.⁵⁵

Aus dieser Perspektive charakterisierte Křenek noch dreißig Jahre später Weberns *Streichtrio* op. 20 als ein Werk, das in einem »relatively hectic, expressionistic style«⁵⁶ komponiert sei. Daß charakteristische Züge eines expressionistischen Stils nicht nur in freiatonalen Partituren, sondern auch in Zwölftonkompositionen der Komponisten der Zweiten Wiener Schule zu finden seien, scheint auch Rudolf Stephan andeuten zu wollen, wenn er – offenbar in der Nachfolge Křeneks – in seinem Artikel »Expressionismus« für die neue MGG 1995 schreibt:

Er [der musikalische Expressionismus] klang in den 1920er Jahren im Zeichen der Erneuerung der alten Formen als ›Außenhalt‹ und einer mehr an der Befriedigung von Alltagsbedürfnissen orientierten neuen Sachlichkeit rasch ab; nur wenige Komponisten (neben Berg und Webern) fühlten sich ihm weiterhin verbunden wie etwa Adorno, Erich Itor Kahn, H. E. Apostel und K. A. Hartmann.⁵⁷

Ich bin der Auffassung, daß Rognonis und Hofmanns Ansatz nicht nur in einem allgemeineren Sinne als ein Plädoyer für die Präsenz einer nicht näher faßbaren Ausdrucksqualität in der Musik Weberns verstanden werden sollte, sondern ihre Bestimmung auf ein kaum reflektiertes, aber dennoch wesentliches kompositionstechnisches Moment der frühen Zwölftonwerke Weberns hinweist. Wenn sich nämlich, wie ich oben skizziert habe, mit der Übernahme der Zwölftontechnik weder ein nachhaltiger kompositionstechnischer Bruch noch eine entscheidende ästhetische Wende unmittelbar verbinden, so müssen sich wesentliche Elemente von Weberns früherem kompositorischen Denken auch nach 1924 auf seine Kompositionen ausgewirkt

54 Ernst Křenek, *Über neue Musik*, Wien 1937, S. 8.

55 Ibidem.

56 Moldenhauer, *Sketches*, S. 3

57 Rudolf Stephan, Art. »Expressionismus«, in: MGG², *Sachteil*, Bd. 3, Sp. 243–253, hier Sp. 247.

haben. Mein Gebrauch des Begriffs »expressionistisch« zielt dabei weder auf eine »Ehrenrettung« des Phänomens noch auf eine Neudefinition der Begriffsverwendung im Sinne einer Epochenbezeichnung ab. Ich möchte vielmehr darauf aufmerksam machen, daß sich nur aus einer Perspektive, die sich zunächst über die etablierten historiographischen Kategorisierungen hinwegsetzt, diejenigen verschiedenen Facetten und Traditionslinien, die in Weberns Werk ineinanderfließen und deren Vernetzung zumindest ansatzweise durch eine Interpretation des Quellenmaterials analytisch greifbar gemacht werden kann, miteinander in eine angemessene Beziehung gesetzt werden können. Besonders virulent wird diese Mehrschichtigkeit von Weberns kompositorischem Denken, das ich vorläufig allgemein als ein Ineinanderwirken von erprobten und sich neu abzeichnenden kompositorischen Techniken und Haltungen charakterisieren möchte, in denjenigen Werken, die der nicht durch radikale Brüche gekennzeichneten Periode des Übergangs zur Zwölftontechnik und deren Entfaltung zugeordnet werden müssen.

Der Rekurs auf den Begriff »Expressionismus« könnte möglicherweise ein weiteres Mißverständnis auslösen, dem bereits an dieser Stelle entgegengetreten werden soll. Wie zuvor angedeutet, konzentriere ich mich in meiner Untersuchung primär auf kompositionstechnische Fragestellungen, aus deren Beantwortung Hinweise auf Weberns ästhetische Haltung abgeleitet werden können. Bei der Interpretation von Weberns Werken klammere ich jedoch bewußt das Problem einer hermeneutischen Deutung, also die Frage, was Webern mit seiner Musik inhaltlich ausdrückt, aus. Diese scharfe Trennung zwischen einem Plädoyer für einen substantiellen Einfluß der Kategorie des Ausdrucks, der »Expression«, auf die Gestaltung von Weberns Partituren einerseits und dem Verzicht auf den Versuch einer inhaltlichen Konkretisierung dieser Kategorie in bezug auf die Musik andererseits mag auf den ersten Blick wenig plausibel sein. Weberns Kommentare zu seinen Werken lassen keinen Zweifel daran, daß für ihn Schaffensprozeß und musikalischer Gehalt seiner Kompositionen mit starken persönlichen Assoziationen verknüpft waren, entweder – vorwiegend in seinen frühen Werken – mit bestimmten Familienmitgliedern bzw. mit Orten, die mit intensiven persönlichen Erinnerungen verbunden sind, oder – in seinen späteren Kompositionen – mit abstrakteren Eindrücken aus der Natur. Beim Bemühen, diese inhaltliche Ebene interpretatorisch einzulösen und den subjektiven Ausdrucksgehalt konkret zu fassen, treten jedoch schwerwiegende methodologische Probleme auf, deren Behandlung den Rahmen dieser Untersuchung sprengen würde. Den vielversprechendsten Versuch, sich diesem Bereich anzunähern und dabei den Fallstricken einer konventionellen musikalischen Hermeneutik

weitgehend zu entgehen, hat jüngst Julian Johnson vorgelegt, der am Beispiel des Webernschen Œuvres diskutiert, wie sich eine im frühen 20. Jahrhundert gesellschaftlich allgemein akzeptierte Idee von »Natur« in Weberns verbalen Äußerungen und seinen musikalischen Werken manifestiert.⁵⁸

Auch Theodor W. Adorno hat in mehreren Passagen seiner nur fragmentarisch überlieferten »Theorie der musikalischen Reproduktion« mit Nachdruck hervorgehoben, daß Ausdruck, d. h. Expressivität, Musik entscheidend prägen kann, ohne jedoch inhaltlich näher spezifiziert werden zu müssen:

Die Vortragsbezeichnung *espressivo* sagt: mit Ausdruck, aber nicht, was ausgedrückt wird, und das ist richtig. Aber nicht, weil ein allgemeiner, abstrakter Ausdruck wie ein Rahmen den bestimmten, spezifischen einschliesse, sondern weil der musikalische Ausdruck nicht Ausdruck eines fixierten intentionalen Objekts ist. [...] Was aber von der Darstellung durch *espressivo* verlangt wird, ist, daß sie diesen in der Musik gelegenen Gestus mitmacht. *Espressivo* spielen heißt: den immanenten Vollzug der Musik *nachmachen*; nicht an sich sein lassen, sondern durchs Subjekt sich zueignen [...].⁵⁹

Auch wenn die von Adorno eingeforderte »Zueignung durchs Subjekt« notwendiges Moment für das in der klanglichen Realisierung zur Darstellung gelangende musikalische Kunstwerk ist und sich damit als ein Moment auszuweisen scheint, das sich einer mit konventionellen Mitteln arbeitenden analytischen Annäherung zunächst entzieht, so ist dieser sich andeutende Konflikt zwischen künstlerisch-interpretatorischer und analytischer Interpretation der Werke doch nicht unauflösbar. Denn musikalische Analyse speist sich – sofern sie nicht bei der sterilen Entzifferung kompositionstechnischer Sachverhalte stehen bleibt – weit stärker als häufig auf den ersten Blick erkennbar aus einem Verstehen von Musik, dem unabdingbar eine »Zueignung durchs Subjekt« vorausgeht. Diese Feststellung gilt in besonderer Weise für die Musik des 20. Jahrhunderts, in der sinnstiftende Bezüge zwischen Tönen, Motiven, Klängen und Abschnitten nicht bruchlos mit denjenigen Kategorien, die von der Tradition bereitgestellt werden, erfaßt werden können. Somit muß ein nachvollziehendes, interpretierendes Moment, das

58 »[This book] is about the way in which a society constructs an *idea* of nature and the role that art, and specifically music, may have in the articulation of that idea«, in: Julian Johnson, *Webern and the transformation of nature*, Cambridge 1999, S. 1 f.

59 Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hrsg. von Henri Lonitz, Frankfurt a. M. 2001 (Fragment gebliebene Schriften, Bd. 2), S. 101 f. An anderer Stelle formuliert Adorno: »NB die *Abstraktheit* des Begriffs *espressivo* ist zu retten. Er bezieht sich nicht auf den Ausdruck eines Bestimmten sondern auf den Sprachgestus der Musik.«, *ibid.*, S. 30.

Ausdruckshaltung, Gestus, Klanglichkeit etc. des musikalischen Kunstwerkes mit bedenkt, in jede intelligente Analyse Eingang finden, auch dann, wenn diese Ebene nicht eigens thematisiert wird.

In dem zuvor erörterten Sinne konzentriert sich die Interpretation der zwischen 1924 und 1927 entstandenen Werke darauf, aufzuzeigen, wie sich in Weberns musikalischer Sprache die Verbindung von Elementen aus der Phase der freien Atonalität und von zwölftontechnischen Verfahrensweisen vollzieht. Dabei ist für mich erster Referenzpunkt das musikalische Werk, einschließlich der Skizzen, der Fragmente und der abgeschlossenen Partitur, in denen sich musikalisches Denken manifestiert. Für die Analyse besteht die Aufgabe darin, die kompositionstechnischen Momente und – soweit rekonstruierbar – die Richtungsentscheidungen beim Kompositionsprozeß in den einzelnen Werken auch als Indizien für zugrundeliegende ästhetische Haltungen zu lesen. Allerdings können die faßbaren Spuren musikästhetischer Einstellungen kaum definiten Positionen zugewiesen werden, da sich besonders in der Phase der Neuorientierung in den Partituren verschiedene und teilweise gegenläufige Teilmomente überlagern. Da in die Kompositionen disparate Strömungen einfließen, wird erst durch die Betrachtung des Gesamtkomplexes das breite Spektrum von Gestaltungsmöglichkeiten deutlich, über das Webern in dieser Periode verfügen konnte. Dabei konzentriere ich mich in meinen Untersuchungen nicht allein auf die zwölftontechnischen Verfahrensweisen, d. h. die diastematische Ebene der Komposition, sondern beziehe je nach Funktionsweise Dynamik, Artikulation, Register und Fragen der musikalischen Syntax mit ein, wobei die Bestimmung des wechselseitigen Verhältnisses der einzelnen Parameter in den jeweiligen Kompositionen zentrale Bedeutung gewinnt. Ausgangspunkt der Überlegungen bleibt jedoch Weberns Ausformung der Zwölftontechnik, die nicht immer und notwendigerweise im Sinne der in seinen Vorträgen angemahnten deutlicheren Darstellung und größeren »Faßlichkeit« eingesetzt wird.

Für die Leitfragen, an denen sich die analytischen Untersuchungen orientieren müssen, gewinnt in diesem Kontext die Interpretation des Begriffs »Zusammenhang« eine Schlüsselfunktion. Wie der nachfolgend vollständig zitierte Absatz aus Weberns Vorlesung vom 10.4.1933 illustriert, impliziert seine Darstellung des Verlaufs der Musikgeschichte eine epochenübergreifende Tendenz zur Schaffung immer größerer Zusammenhänge in Kompositionen, ein Verlauf, der mit der Zwölftonkomposition seinen Höhepunkt erreicht:

Fassen wir zusammen: Ich sprach von der Ausbildung der Melodie, der Begleitung. Man suchte Zusammenhänge in der Begleitung zu schaffen, thematisch

zu arbeiten, alles aus einem abzuleiten und so den engsten – größten – Zusammenhang herzustellen. Und nun ist alles aus dieser gewählten Folge von zwölf Tönen abgeleitet, und auf dieser Basis spielt sich wie früher das Thematische ab. Aber – der große Vorteil ist der, daß ich das Thematische viel freier nehmen kann. Denn mir ist der Zusammenhang vollkommen gewährleistet durch die zugrundeliegende Reihe. Es ist immer Dasselbe, und nur die Erscheinungsformen sind immer andere. – Das hat etwas Nahverwandtes mit der Auffassung Goethes von den Gesetzmäßigkeiten und dem Sinn, der in allem Naturgeschehen liegt und sich darin aufspüren läßt. In der ›Metamorphose der Pflanze‹ findet sich der Gedanke ganz klar, daß alles ganz ähnlich sein muß wie in der Natur, weil wir auch hier die Natur dies in der besonderen Form des Menschen aussprechen sehen. So meint es Goethe.⁶⁰

Auch wenn Webern in diesem Abschnitt expressis verbis seine Überzeugung zum Ausdruck bringt, eine zugrundeliegende Reihe gewährleistete Zusammenhang auch ohne die Abstützung durch thematische Arbeit oder die integrative Funktion anderer Parameter, muß diese Behauptung mit Blick auf die Realisierung in seinen Kompositionen relativiert werden. Aus kompositionstechnischer Perspektive garantiert der alleinige Rekurs auf eine Zwölftonreihe nicht notwendigerweise Zusammenhang, d. h. Bezüge zwischen den Stimmen, Formteilen etc., oder eine differenzierte und funktionierende musikalische Syntax. Die Konstruktion der Zwölftonreihe, der kompositorische Umgang mit der Reihe und ihren Ableitungen, die Arbeit mit Themengruppen und die Verwendung der sogenannten sekundären Parameter sind in Weberns Zwölftonwerken strategisch eingesetzte Momente, um Zusammenhänge unterschiedlichen Grades in einer Partitur zu realisieren – oder zu verschleiern. Um den Prozeß von Weberns Aneignung der *Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinanderbezogenen Tönen* zu untersuchen, rücke ich daher die »Erscheinungsformen« in den Mittelpunkt dieser Untersuchung. Dabei werde ich die für Weberns Denken so zentrale Kategorie des »Zusammenhanges« in erster Linie auf ihre kompositionstechnische Dimension hin prüfen und inhaltlich konkretisieren.

Wesentlich umfassender als Webern äußert sich Schönberg zu dem Begriff des musikalischen Zusammenhanges, wobei die Bedeutung dieser Kategorie in seinem theoretischen Denken einer nachhaltigen Entwicklung unterliegt. Während in seinen bis etwa 1923 entstandenen Entwürfen zu musiktheoretischen Fragen der Begriff »musikalischer Zusammenhang« eine zentrale Position einnimmt, um die weitere Aspekte gruppiert werden, wird dieser Begriff später in dem umfassenderen Entwurf einer »musikalischen

60 Webern, *Vorträge*, S. 42 f.

Logik« aufgehoben – eine Entwicklung, die wohl im Kontext der Entstehung der Zwölftonmethode zu sehen ist.⁶¹ Ohne an dieser Stelle auf die komplexe Stellung des Begriffs in Schönbergs Denken einzugehen, möchte ich dennoch einige Grundlinien seiner Anschauung nachzeichnen. In seinen 1917 entstandenen Aufzeichnungen »Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre«⁶² unterscheidet Schönberg drei Möglichkeiten, musikalische Gedanken in einen Zusammenhang zu bringen, und zwar mittels des »musikalischen Inhalts«, »durch den sonstigen seelischen Inhalt, da Musik aus Gefühlsanlässen geschrieben wird, auf die Gefühle wirkt« und »durch ein Formales«⁶³. Unter der Rubrik Zusammenhang durch »musikalischen Inhalt« beschreibt Schönberg folgende Möglichkeiten: (1) durch die Tonfolgen (Intervalle, Rhythmen, Phrasen), (2) durch den Rhythmus, (3) durch Harmonie, (4) durch Zugehörigkeit (a) zu einer gemeinsamen Harmonie oder (b) einer gemeinsamen Stimme, (5a) durch Ähnlichkeit oder Gleichheit der Gliederung, (5b) dadurch, daß beide einem dritten Gedanken verwandt sind, während seiner Ansicht nach »der sonstige seelische Inhalt« durch Ausdruck, Stimmung, Charakter, Text und Szene vermittelt wird.⁶⁴ Die genannten zusammenhangsstiftenden Mittel, so Schönberg, können auftreten als »Wiederholung, Gegensatz, Variation und Entwicklung«.⁶⁵ Mit dieser Auflistung benennt Schönberg zentrale kompositionstechnische Mittel, die auch für die Entwicklung analytischer Kategorien bei der Beschäftigung mit Weberns frühen Zwölftonwerken relevante Hinweise zu liefern vermögen.

Neben Schönbergs Kategorien, auf die ich zurückkommen werde, können meiner Ansicht nach in Weberns Zwölftonwerken idealtypisch und in heuristischer Absicht vorläufig zwei übergeordnete kompositionstechnische Prinzipien, mittels derer Webern im musikalischen Satz Zusammenhänge schafft, unterschieden werden. Das erste Verfahren bezeichne ich als Assoziationsprinzip. Dabei werden – oft nur mittelbar abhängig von zwölftontechnischen Verfahrensweisen – Teilmomente des Tonsatzes durch die Art und Weise ihrer Gestaltung in eine assoziative Beziehung gebracht. Die Relationen zwischen den einzelnen Elementen sind dabei nur partiell intentional,

61 Dies läßt sich, wie ich an anderer Stelle erläutern werde, beispielsweise Schönbergs kurzem Text »Zu meinem fünfzigsten Geburtstag« entnehmen (vgl. dazu Kapitel IV, S. 213 f., Fn. 17).

62 Arnold Schönberg, *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre*, hrsg. und mit einer Einleitung versehen von Severine Neff; ins Englische übertragen von Charlotte M. Cross und Severine Neff, University of Nebraska Press 1994.

63 Ibidem, S. 61 f.

64 Ibidem, S. 62.

65 Ibidem, S. 62.

häufig mehrdeutig und daher insgesamt lockerer Struktur. Sowohl die Techniken, die unter das Assoziationsprinzip subsumiert werden können, als auch das Prinzip an sich finden sich bereits in Weberns freiatonaler Tonsprache und lassen sich damit bis in die Blütezeit des Expressionismus zurückverfolgen. Das zweite kompositionstechnische Prinzip, Zusammenhang zu schaffen, beruht auf Identitätsbezügen. Diese prägen sich entweder durch die achsensymmetrische Anlage einer Stimme bzw. eines Abschnittes oder durch imitatorische und kanonische Satztechniken, wie sie paradigmatisch in der *Symphonie* op. 21 durchgeführt werden, aus. Darüber hinaus entstehen durch die ausschließliche oder überwiegende Verwendung von strukturidentischen Segmenten einer Zwölftonreihe, wie z. B. im *Konzert* op. 24, im Tonsatz aufgrund von Wiederholungsstrukturen in Diastematik oder Intervallstruktur striktere Zusammenhänge, als sie in den freiatonalen Kompositionen realisiert wurden, ein Phänomen, das auch Webern in seinen *Vorträgen* als Ideal dargestellt hat.⁶⁶ Im Gegensatz zum Assoziationsprinzip basiert das Identitätsprinzip auf der Umsetzung von ausgewählten satztechnischen Prinzipien, die auf einen Abschnitt oder den gesamten Satz appliziert werden und die Grundlage der Gestaltung sind. Obwohl bereits in der Phase der freien Atonalität die wichtigsten Techniken, die ich unter das Identitätsprinzip subsumiere, den Komponisten zur Verfügung standen, konzentrierte sich Webern erst in seinen Zwölftonwerken auf diese Verfahrensweisen.⁶⁷ Dennoch ist Adornos Verdikt, Webern komponiere in seinen späten Zwölftonwerken nicht mehr, sondern realisiere die Zwölftontechnik nur noch, kaum haltbar.⁶⁸ Vielmehr kann selbst in denjenigen Werken, in denen Webern die strikteste lineare Ausfaltung der kanonischen Reihenabläufe verfolgt hat, ein sehr reflektierter Umgang mit der Zwölftontechnik nachgewiesen werden, der nicht zuletzt durch Eingriffe in die horizontale Linienführung mit Hinblick auf die vertikalen Zusammenklänge erkennbar wird.⁶⁹ Darüber hinaus ist den weiteren Überlegungen vorgreifend festzustellen, daß auch nach der ersten konsequenten Durchsetzung des Identitätsprinzips in der *Symphonie* op. 21 in einigen später komponierten Sätzen das sogenannte

66 Vgl. Webern, *Vorträge*, S. 60.

67 Das vielleicht berühmteste Beispiel für die Realisierung des Identitätsprinzips während der Phase der freien Atonalität ist die kanonische Gestaltung in der Nummer acht, »Der Mondfleck«, in Schönbergs *Pierrot lunaire*. Aber auch Webern beschäftigte sich in seinen *Fünf Canons* op. 16 ausgiebig mit diesen Techniken.

68 Vgl. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 106.

69 Vgl. dazu die Analyse des zweiten Satzes des *Streichquartetts* op. 28 in dem Beitrag von Arnold Whittall, »Webern and multiple meaning«, in: *MusA* 6/3 (1987), S. 333–353.

Assoziationsprinzip auf die Anlage und Gestaltung der Partitur entscheidenden Einfluß nimmt.

Den zwischen 1924 und 1927 entstandenen zwölftontechnischen Instrumentalwerken bzw. -fragmenten Weberns wurde als Übergangswerken zwischen freier Atonalität und reifem Zwölftonstil bisher wenig künstlerisches Gewicht zugesprochen. Eine genauere Untersuchung dieser Werke schärft aber nicht nur den Blick dafür, wie Webern sich zwölftontechnische Verfahrensweisen angeeignet und wie er diese erprobt hat, sondern illustriert gleichzeitig, daß diese Adaption von zwölftontechnischen Prinzipien keinen unmittelbaren radikalen Bruch mit seiner älteren als »expressionistisch« zu charakterisierenden Kompositionshaltung zur Folge hatte. Die Leitidee der Untersuchung ist also, daß die Interpretation der analytischen Befunde einerseits die Veränderungen von Weberns Auffassung zwölftontechnischer Prinzipien im Blick haben und dabei neben klassischer Reihenanalyse auch verschiedene Aspekte wie den Konnex von Reihentechnik und Satztechnik sowie der Formproblematik berücksichtigen muß, andererseits diese Ergebnisse aber in eine Relation setzen muß zu einflußreichen Gestaltungsprinzipien, die nicht notwendigerweise an zwölftontechnische Verfahrensweisen gekoppelt sind. Eine vorsichtige Veränderung von Weberns ästhetischer Haltung kann in seinen Kompositionen zwar bereits Mitte der 1920er Jahre konstatiert werden.⁷⁰ Gleichzeitig manifestieren sich diese Tendenzen jedoch zunächst nur in Teilbereichen und werden von Webern nicht konsequent verfolgt, so daß in seinen Kompositionen weiterhin Gestaltungsprinzipien ausgemacht werden können, die unmittelbar oder mittelbar aus derjenigen Phase des Expressionismus weiterwirken, in der die einflußreichsten Werke dieser Strömung entstanden.

70 Dies läßt sich interessanterweise nicht nur an den zu diesem Zeitpunkt neu entstandenen Kompositionen, sondern auch an Weberns Überarbeitungen seiner älteren Werke zeigen, die er in den zwanziger Jahren im Zuge der Vorbereitung verschiedener Drucklegungen vorgenommen hat. Vgl. dazu insbesondere den Beitrag von Felix Meyer und Anne C. Shreffler, »Rewriting History: Webern's Revisions of his Early Works«, *Revista de Musicologia* XVI (1993), S. 3754–3765. Ein vergleichbares Bild zeigt sich darüber hinaus, wie Meyer jüngst erneut argumentiert hat, auch an den verschiedenen, gleichberechtigt nebeneinander stehenden Fassungen einzelner Kompositionen. Er illustriert dies anhand der drei Fassungen der *Sechs Stücke für großes Orchester* op. 6 (Urfassung 1909 – Kammerfassung 1920 – revidierte Fassung 1928); vgl. Felix Meyer, »Anton Webern und der Verein für musikalische Privataufführungen. Notizen zur ›Kammerfassung‹ der Sechs Stücke für grosses Orchester op. 6«, in: *Musik denken. Ernst Lichtenhahn zur Emeritierung*, hrsg. von Antonio Baldassare, Susanne Kübler und Patrick Müller, Bern 2000 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Bd. 41), S. 203–218, bes. S. 217 f.

3. Paradigmenwechsel oder Transformationsprozeß? Zur Entwicklung von Weberns Spätstil nach 1928

Daß Webern mit der *Symphonie* op. 21 (1927/28) einen Paradigmenwechsel in seiner kompositorischen Praxis vollzogen und seit diesem Zeitpunkt in seinem Zwölftonwerk einen konstruktiven Stil verfolgt habe, ist seit der Veröffentlichung von Leibowitz' Studien *Schoenberg et son école* (1947)⁷¹ und *Introduction à la musique de douze sons* (1949), in denen diese Auffassung zuerst formuliert wurde, immer wieder bekräftigt worden.⁷² Die in der *Symphonie* konsequent entfalteten zwölftontechnischen Kanontechniken und das die formale Anlage mitbestimmende Prinzip der Symmetriebildung, der enge Bezug zwischen der Anlage der Zwölftonreihe und der Formdisposition des Werkes sowie ein gegenüber den vorherigen Werken radikalierter, »pointillistischer« Stil⁷³ gelten weitgehend unangefochten als Weberns individuelle Handschrift und – über die *Symphonie* op. 21 hinausweisend – als sein genuiner Beitrag zur Entwicklung der Zwölftontechnik.⁷⁴ Obwohl

71 Leibowitz Studie *Schoenberg et son école – L'étape contemporaine du langage musical*, Paris 1947 erschien 1949 auch in englischer Sprache unter dem Titel *Schoenberg and his School* und erreichte größte Breitenwirkung.

72 So schreibt Leibowitz in der *Introduction à la musique de douze sons*, Paris 1949: »Toujours est-il, qu'envisagé sous l'angle de la technique de douze sons, l'op. 21 constitue un tournant dans l'œuvre de son auteur.« (*Introduction*, S. 232) und an anderer Stelle: »Ainsi l'op. 21 de Webern introduit dans l'œuvre de ce dernier une discipline dodécaphonique, qui, tout en évoluant, au cours des œuvres suivantes, restera fidèle envers ses principes fondamentaux.« (*Introduction*, S. 237f.). Die angeführten Beispiele ließen sich beliebig erweitern. Die Wirkung von René Leibowitz' Webernrezeption untersuchen neuerdings Inge Kovács, *Introduire un nouveau mode de l'être musical. Webern-Rezeption in Paris um 1950 als musikalischer Strukturalismus*, Schliengen 2003 (Sonus, Schriften für Musik, Bd. 7) und Sabine Meine, *Ein Zwölftöner in Paris. Studien zu Biographie und Wirkung von René Leibowitz (1913–1972)*, Augsburg 2000 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Bd. 10).

73 Leibowitz selbst verwendete diesen Begriff freilich nicht; die Termini aus dem Begriffsfeld »Punktualismus«, mit denen Weberns Musik in den 50er Jahren charakterisiert wurde, etablierten sich erst 1952 bzw. 1953, nachdem Herbert Eimert in verschiedenen Vorträgen bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik diese Terminologie geprägt hatte (vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, Art. »Punktuale Musik«, in: *HMT* [1972], Wiederabdruck in: *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, S. 353–355).

74 Die *Symphonie* op. 21 gehörte aufgrund ihres – allerdings problematischen – Status als Zwölftonwerk par excellence schon immer zu einem bevorzugten Gegenstand der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Weberns Œuvre und nimmt auch in allen wichtigen Überblicksdarstellungen zur Musik der Zweiten Wiener Schule einen prominenten

die angesprochenen formalen und kompositionstechnischen Momente, die um 1927/28 in dieser Konsequenz relativ unvermittelt in seinem Œuvre auftreten, für die *Symphonie* charakteristisch sind und von Webern auch in späteren Instrumentalwerken wie z. B. dem ersten Satz seines *Quartetts* op. 22, seinem *Konzert* op. 24, seinen *Variationen* für Klavier op. 27, dem *Streichquartett* op. 28 und den *Orchestervariationen* op. 30 aufgegriffen und weiterentwickelt wurden, kann sein nach 1928 entstandenes Zwölftonwerk nicht ausschließlich unter die genannten kompositionstechnischen Kriterien, die ein übermächtiges Rezeptionsparadigma verbindlich gemacht hat, subsumiert werden.⁷⁵

In diesem Sinne ist es ein Anliegen dieser Arbeit, auch die nach der *Symphonie* op. 21 entstandenen Zwölftonkompositionen Weberns nicht nur als Dokumente eines plötzlich erfolgten Paradigmenwechsels im Sinne einer rasch abgeschlossenen, umfassenden kompositionstechnischen und -ästhetischen Neuorientierung zu lesen. Denn das neue Primat der strukturellen Ebene, das zweifellos bei der Organisation der kanonischen Sätze Weberns eine übergeordnete Rolle spielt, ist für die Gestaltung der Kompositionen dieser Periode nicht allein maßgebend. Die Befunde der Analysen lassen vielmehr die Schlußfolgerung zu, daß auch nach 1928 in zumindest einigen von Weberns Zwölftonwerken wie dem zweiten Satz des *Quartetts* op. 22 und den *Liedern* op. 23 und op. 25 bis hin zur Komposition der Kantate *Das Augenlicht* op. 26 (1935) die aus der Phase des Expressionismus weiterwirkende Kategorie des musikalischen Ausdrucks in Verbindung mit dem oben erwähnten Assoziationsprinzip die Gestaltung der Partitur entscheidend

Platz ein; die oben summarisch angesprochenen charakteristischen kompositionstechnischen Merkmale der Partitur diskutieren detailliert Wolfgang Martin Stroh, *Anton Webern. Symphonie op. 21*, München 1975 (Meisterwerke der Musik, Heft 11), Kathryn Bailey, *The twelve-note music of Anton Webern. Old forms in a new language*, Cambridge 1991 (Music in the twentieth century, Bd. 2), S. 95–104, S. 163–171 und S. 199–201 und Donna Levern Lynn, *Genesis*, Ph. D. Dissertation, Duke University 1992.

- 75 Daß insbesondere die im Umkreis der Darmstädter Ferienkurse etablierte Interpretation von Weberns Spätwerk auch den wissenschaftlichen Diskurs nachhaltig beeinflusste, zeigt z. B. die Ende der 1960er Jahre entstandene und schon vor ihrer Veröffentlichung außerordentlich einflußreiche Dissertation von Friedhelm Döhl, *Weberns Beitrag zur Stilwende der Neuen Musik*, München 1976 (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 12). Döhl untersucht diejenigen Aspekte von Weberns Kompositionstechnik, die aus dem Blickwinkel des dritten Viertels des 20. Jahrhunderts als kompositionsgeschichtlich modern oder vorausweisend eingeordnet werden konnten. Vgl. dazu insbesondere seine Erläuterungen zur Konzeption seiner Arbeit, *ibid.*, S. 125.

beeinflusst hat.⁷⁶ Wie sich dies auf Weberns Umgang mit zwölftontechnischen Verfahrensweisen auswirkt und welche weiteren kompositionstechnischen Mittel Webern in den genannten Kompositionen verwendet, werde ich in den abschließenden Kapiteln der Arbeit zeigen. Gleichzeitig stellt sich die Frage, welchen Transformationsprozeß seine ältere, zumindest bis Mitte der 1930er Jahre noch nachwirkende und im Expressionismus wurzelnde Kompositionshaltung in diesem Zeitraum durchläuft, da die Distanz zwischen seinen klassischen expressionistischen Werken wie z. B. den *Trakl-Liedern* op. 14 und seinen nach 1924 entstandenen Kompositionen mit größerem zeitlichen Abstand immer stärker spürbar wird. Die bereits angesprochene Differenz zwischen den Inhalten von Weberns nach 1930 formulierter Poetik seiner *Vorträge* und der faktischen Gestaltung der oben genannten zwischen 1929 und 1935 entstandenen Partituren kann nur als Ansporn verstanden werden, die problematische Gleichsetzung von zwölftontechnischen Prinzipien mit dem Primat des Strukturellen in den Kompositionen anhand analytischer Befunde zugunsten einer differenzierteren Betrachtung aufzuheben. Als Ergänzung zu den bisherigen Überlegungen sollen an dieser Stelle einige wesentliche Momente hinsichtlich der Entwicklung und Auffassung der Zwölftontechnik sowie zum Verhältnis zwischen den drei Komponisten Schönberg, Berg und Webern um 1925 skizziert werden.

Nach eigener Darstellung zog Schönberg mit der Formulierung der *Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen* die Summe aus seiner langjährigen Beschäftigung mit Problemstellungen, die sich unmittelbar aus der mit der freien Atonalität eingetretenen kompositionsgeschichtlichen Situation ergeben hatten. Wie zahlreiche Äußerungen belegen, war Schönberg davon überzeugt, mit dem neuen Kompositionsprinzip eine tragfähige und langfristig gültige Möglichkeit zur Überwindung der

76 Es spricht in diesem Zusammenhang für sich selbst, daß die Instrumentation der *Symphonie*, die meines Erachtens für den Ausdruck des Stückes entscheidend ist, für Webern offenbar eine nur sekundäre Rolle gespielt hat. So schreibt Webern an Jalowetz: »Deine Ausführungen über meine Symphonie freuten mich sehr. [...] Nun aber ist es so merkwürdig: da hat sich also wieder eine Partitur der sonderbarsten ›Klänge‹ ergeben, trotzdem mir nie im Leben beim Komponieren etwas gleichgiltiger gewesen ist als *diese* Realisierung der Gedanken. Am liebsten hätte ich diese gewissermaßen ›in abstracto‹ notiert, wie etwa in Bachs ›Kunst der Fuge‹. Die Aufteilung der Melodien im I. Satz auf verschiedene Instr. war ja nur notwendig geworden, weil es noch keine Instrumente von entsprechendem Umfang gibt. Natürlich hatte ich dann aus der ›Not‹ eine ›Tugend‹ zu machen versucht. Und so ist diese Partitur (namentlich was Satz I betrifft) geworden. Es ergänzt sich alles sehr schön; es entsteht ein sehr *geschlossener*, ruhiger Klang.«, Webern an Jalowetz am 21.3.1930, zitiert nach Webern, *Briefe an Jalowetz*, S. 609.

von ihm selbst empfundenen und nachträglich kritisch reflektierten Aporien der freien Atonalität gefunden zu haben.⁷⁷ Dieses historiographische Interpretations- und Legitimationsmodell wurde für das Selbstverständnis der Komponisten der Zweiten Wiener Schule verbindlich und unter Schönbergs Einfluß auch von seinen Schülern theoretisch ausgeführt. Stärker als in ihren schriftlichen Darlegungen, in denen eine Abhängigkeit von Schönbergs Konzeption immer wieder klar zu Tage tritt, zogen Webern, aber auch Berg, aus den von ihrem ehemaligen Lehrer formulierten Prinzipien individuelle Konsequenzen in ihren Kompositionen. Fundamentale Voraussetzung für die Möglichkeit der Herausbildung dieser je eigenen Auffassung(en) der Zwölftontechnik ist dabei die relative Offenheit bzw. Unbestimmtheit der von Schönberg entwickelten und zunächst nur mündlich weitergegebenen Konzeption. Erst der vorhandene Interpretations- und der sich daraus ergebende Applikationsspielraum der mündlich vermittelten Grundlagen der neuen Kompositionstechnik ermöglichte Berg und Webern die künstlerisch unabdingbare Abgrenzung von Schönberg durch ihre individuell geprägte und kreative Adaption zwölftontechnischer Prinzipien. Diese impliziten kompositorischen Reaktionen auf Schönberg beschränken sich nicht auf reihentechnische Fragen wie zum Beispiel auf die Konstruktionsanlage individueller Reihenformen bzw. den spezifischen Umgang mit den Zwölftonreihenformen, sondern berühren zumindest indirekt alle Ebenen der Komposition. Aus dieser Perspektive erscheint es äußerst problematisch, bei einer Untersuchung von Weberns frühen Zwölftonwerken die Zwölftonmethode als ein klar definiertes oder sogar als ein deutlich umrissenes und in sich hierarchisch gegliedertes Kompositions-

77 Martina Sichardt hat argumentiert, daß die Entwicklung der Zwölftontechnik nicht allein durch kompositionstechnische Entwicklungen, sondern auch durch neue ästhetische Vorstellungen, die sich bei Schönberg seit etwa 1917 ausgebildet haben, vorbereitet wird (»Die Vorstellung eines *musikalischen Raums*, die sich in der Epoche der Weltanschauungsmusik herausbildet, wird zur Voraussetzung für die Entstehung der Zwölftonmethode [...]«, vgl. Martina Sichardt, *Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs*, Mainz 1990, S. 29). Beiträge zur Untersuchung der Entwicklung der Zwölftontechnik, deren Ergebnisse Schönbergs eigene Darstellungen relativieren, liefern neben Sichardt auch Reinhold Brinkmann, »Zur Entstehung der Zwölftontechnik«, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß, Bonn 1970*, hrsg. von Carl Dahlhaus u. a., Kassel 1971, S. 284–288 (Wiederabdruck in: *Die Wiener Schule*, hrsg. von Rudolf Stephan, Darmstadt 1989 [Wege der Forschung, Bd. 643], S. 148–156) und Rudolf Stephan, »Zur Entstehung der Zwölftonmusik«, in: *Musik und Zahl. Interdisziplinäre Beiträge zum Grenzbereich zwischen Musik und Mathematik*, hrsg. von Günter Schnitzler, Bonn 1976 (Bd. 17 der Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, hrsg. von Martin Vogel), S. 159–170. Einen längeren Zeitabschnitt behandelt Ethan Haimo in seiner vorwiegend analytisch ausgerichteten Studie *Schoenberg's Serial Odyssey. The Evolution of his Twelve-Tone Method, 1914–1928*, Oxford 1990.

bzw. Zwölftonsystem zu begreifen.⁷⁸ Ein analytischer Zugang, mit dem eine zum angemessenen Verständnis der Situation und der Werke notwendige historische Perspektive in die Betrachtung eingeführt und akzentuiert wird, wird nur dann möglich, wenn man die von Schönberg formulierten Grundlagen der Zwölftontechnik als interpretierbare Regeln auffaßt, die im Sinne allgemeiner regulativer Prinzipien den Kompositionsprozeß beeinflussen, jedoch gleichzeitig in jedem Werk dem Komponisten einen breiten Freiraum für eine individuelle Ausgestaltung einräumen. Dieser Ansatz gewinnt bei der Betrachtung derjenigen Werke, die auf die Anfänge zwölftontechnischen Komponierens zurückdatieren, besondere Relevanz. Wie oben bereits angesprochen wurde, wird Weberns Umgang mit den Prinzipien der Zwölftontechnik in seinen frühen Zwölftonwerken entscheidend durch Kompositionsprinzipien, die aus seiner freiatonalen Phase nachwirken, mitbestimmt. Eine Aufgabe der Analysen ist es daher, die »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen« in den betreffenden Kompositionen herauszuarbeiten und das dialektische Zusammenwirken erprobter und neuer Kompositionsideen in den einzelnen Stücken nachzuvollziehen. Einen indirekten Hinweis auf diese Verschränkung verschiedener Prinzipien gibt auch Webern mit einer Äußerung in seinen Vorträgen *Der Weg zur Neuen Musik* hinsichtlich dieses Zeitabschnitts:

Ich kann hier nur stammeln – Alles ist noch im Fluß. [...] Hier liegt bestimmt eine Gesetzmäßigkeit zugrunde, und es ist unser Glaube, daß auf diesem Wege das echte Kunstwerk zustande kommen kann. – Einer späteren Zeit ist es vorbehalten, die engeren gesetzlichen Zusammenhänge zu finden, die hier schon in den Werken vorliegen.⁷⁹

Mit dem Rekurs auf »das echte Kunstwerk« verweist er jeden Versuch, die in dieser Periode maßgeblichen Prinzipien zwölftönigen Komponierens näher zu bestimmen, von der Ebene der abstrakt-theoretischen Reflektion auf die Werkebene zurück. Unabhängig von der Frage, wie man Weberns Idee der von ihm angesprochenen »Gesetze« konkretisiert,⁸⁰ geht aus seiner

78 Die Problematik der systematisch orientierten analytischen Ansätze, die in Amerika entwickelt wurden und die die Gesamtheit reihentechnischer Möglichkeiten zum Maßstab und Bezugspunkt jeder analytischen Annäherung an das Einzelwerk machen, wird im dritten Kapitel am Beispiel von Weberns *Streichtrio* op. 20 erörtert und zu einer grundsätzlichen Reflexion über die Angemessenheit und Validität bestimmter analytischer Ansätze ausgeweitet.

79 Webern, *Vorträge*, S. 60.

80 Vgl. dazu die Darstellung im Abschnitt »Gesetz und Reihengesetz« bei Zuber, *Gesetz + Gestalt*, S. 40–55.

Stellungnahme deutlich hervor, daß erst durch die Applikation zwölftontechnischer Prinzipien maßgebliche Verfahrensweisen konstituiert, erprobt und teilweise etabliert werden.

Der Umstand, daß sich die Verfahrensweisen erst allmählich während der Anwendung herauskristallisieren, räumt den Skizzen, Fragmenten und verschiedenen Fassungen abgeschlossener Werke für den Nachvollzug der einzelnen Stationen der Entwicklung und für deren zusammenfassende Einordnung eine besondere Stellung ein. Dabei soll sich in dieser Arbeit die Betrachtung der Skizzen⁸¹ im Einzelfall nicht darin erschöpfen, eine Chronik des Kompositionsprozesses zu schreiben. Diese ist idealiter vielmehr die Voraussetzung für eine Rekonstruktion und weitergehende Reflexion über die der jeweiligen Situation zugrundeliegenden kompositorischen Probleme. Gerade der offene Charakter einer Skizze, der u. U. dem kompositorischen Experimentierfeld weite Räume eröffnet, ermöglicht im Idealfall eine exemplarische Darstellung einer Problemgeschichte des jeweiligen Komponierens. Für ein umfassendes und differenziertes Verständnis der Zwölftontechniken Weberns ist auch eine Betrachtung der Umwege bzw. der Nebenwege, die er eingeschlagen bzw. wieder verlassen hat, unabdingbar, und die zahlreichen, häufig kontrastierenden Stationen, die sich in den einzelnen Arbeiten manifestieren, lassen sich nur durch ein detailliertes Studium der Quellen annäherungsweise erschließen und angemessen interpretieren. Statt dem analytischen Zugriff ein allgemeingültiges, übergeordnetes Kompositionssystem zugrunde zu legen, soll der Zugang zu einer Interpretation und der Versuch einer kompositionsästhetischen Verortung der Stücke vielmehr mittels einer Rekonstruktion wesentlicher kompositorischer Leitideen gesucht werden, die Webern je nach Anlage der Stücke in verschiedenem Grad realisieren konnte. Diese ideale Zielvorstellung impliziert eine heuristische Annäherung an den Notentext bzw. die Quellen, da weder aus Weberns expliziter Poetik noch aus anderen schriftlichen Äußerungen unumstrittene und eindeutige Hinweise auf seine tatsächlichen Kompositionsabsichten deduziert werden können.

Bei der Arbeit mit den Primärquellen muß jedoch mitbedacht werden, daß jede Skizze in mehrfacher Hinsicht und in höherem Maß als die abgeschlossene Partitur ein unvollständiger musikalischer Text ist. Erstens besitzt

81 Der hier pauschal gebrauchte Begriff »Skizze« wird je nach Zusammenhang bei der konkreten Analyse zu differenzieren sein. Einen interessanten und sowohl für die Skizzenforschung als auch für die Skizzenedition wegweisenden Versuch, verschiedene Skizzenarten aufgrund ihres Textstatus zu kategorisieren, hat jüngst Bernhard R. Appel vorgelegt (Bernhard R. Appel, »Zum Textstatus von Kompositions-Skizzen und -Entwürfen«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1999, S. 177–210).

die Niederschrift der Skizze einen nur vorläufigen Status; der musikalische Inhalt kann in weiteren Arbeitsgängen jederzeit konkretisiert, aber auch korrigiert oder widerrufen werden. Zweitens ist das Notierte in einer Skizze in der Regel nicht abgeschlossen, d. h. der musikalische Text einer Skizze repräsentiert im allgemeinen einen noch schmaleren Ausschnitt des musikalischen Ganzen als eine abgeschlossene Partitur. Dabei ist kaum zu entscheiden, ob die Differenz zwischen dem während des Kompositionsprozesses Notierten und der späteren endgültigen Formulierung auf (noch) fehlende Präzision in der Vorstellung des Komponisten oder nur auf den fragmentarischen Charakter des Niedergeschriebenen zurückzuführen ist. Ebenso verrät das Notat in doppelter Hinsicht, nämlich durch dasjenige, was, aber auch wie etwas notiert wird, häufig etwas darüber, welche Aspekte der Komponist in einem bestimmten Kompositionsstadium konkretisieren wollte. Drittens darf die Tatsache, daß in vielen Skizzen von Weberns Zwölftonwerken der Kompositionsprozeß scheinbar bruchlos nachvollziehbar ist, nicht zu der Schlußfolgerung verleiten, dieser sei tatsächlich lückenlos rekonstruierbar. Vielmehr gleicht die Abfolge der Skizzen einer Reihe von Punkten auf einer imaginären Linie, deren Verlauf je nach Dichte der Punkte mehr oder weniger plastisch hervortritt. Gleichzeitig kann die einzelne Skizze stellvertretend für eine Anzahl von kompositorischen Entwicklungsmöglichkeiten stehen, die der Komponist mitdenkt, aber nicht notiert. Somit kann sich bildlich gesprochen hinter jedem Punkt eine imaginäre Fläche verbergen, die nicht faßbar wird. Diese schwerwiegenden erkenntnistheoretischen Probleme, die sich mit der Skizzenforschung verbinden, haben immer wieder grundsätzliche Zweifel an den Möglichkeiten dieser Forschungsdisziplin hervorgerufen. Solange man die oben angesprochenen Probleme bei der Untersuchung der Skizzen im Bewußtsein hält und die Grenze zwischen der auf philologischen Daten basierenden Erkenntnis und (spekulativer) Interpretation deutlich markiert, bietet die Beschäftigung mit Weberns Kompositionsskizzen jedoch vielfältige Einsichten in sein kompositorisches Denken.

Idealiter ergibt sich durch die gewählte Vorgehensweise ein historisch angemessenes Verständnis der individuellen Komposition; gleichzeitig eröffnet sich ein differenzierter Nachvollzug von Weberns sich entwickelnder Auffassung der Applikationsmöglichkeiten der Zwölftontechnik. Dabei beschränke ich mich wie bereits erwähnt weitgehend auf diejenigen Kompositionen Weberns, die nicht streng kanonisch bzw. symmetrisch organisiert sind und berücksichtige neben seinen zwischen 1924 und 1927 entstandenen instrumentalen Zwölftonkompositionen den zweiten Satz seines *Quartetts* op. 22 und als Vokalkomposition die Kantate *Das Augenlicht* op. 26, da in diesen Werken der Einfluß seiner älteren Ästhetik am deutlichsten zu

Tage tritt. Mit dieser Auswahl nehme ich in Kauf, daß ich den behandelten Zeitraum nur in Ausschnitten erörtern und nicht umfassend thematisieren kann. Die von mir ausgeklammerten Werke wie die *Symphonie* op. 21 oder das *Konzert* op. 24 werden jedoch in der vorliegenden Sekundärliteratur ausführlich behandelt. Darüber hinaus wird der Frage nach den wechselseitigen Einflüssen zwischen den Protagonisten der Zweiten Wiener Schule – und insbesondere einer näheren Bestimmung der Bedeutung der frühen Zwölftonwerke Schönbergs für Webern – in der vorliegenden Untersuchung eine nur geringe Aufmerksamkeit eingeräumt. Diese Entscheidung muß auf den ersten Blick problematisch erscheinen. Zweifellos akzeptierte Webern Zeit seines Lebens den Menschen, Künstler und Theoretiker Schönberg als unbestrittene Autorität, und selbst Weberns Briefe aus den zwanziger Jahren dokumentieren seinerseits noch häufig eine fast ängstliche Erwartungshaltung um eine künstlerische – und damit untrennbar verbundene persönliche – Anerkennung durch Schönberg. Demgegenüber steht jedoch bei den Komponisten Berg und Webern bereits zu einem sehr frühen Zeitpunkt die bewußte Loslösung von ihrem Lehrer und die auch von Schönberg geförderte Suche nach einem eigenständigen künstlerischen Weg.⁸² Eine von Webern nur zögernd akzeptierte und sich nur unter großen inneren Widerständen abgerungene weitgehende Unabhängigkeit von Schönberg wurde erst Mitte der 1920er Jahre durch äußere Umstände nachhaltig begünstigt.⁸³ Schönbergs Berufung auf eine Professur für Komposition an die Preußische Akademie der Künste im Herbst 1925 als Nachfolger Busonis hatte nicht nur eine räumliche Trennung von Berg und Webern zur Folge, sondern versetzte Schönberg durch diese Anerkennung seitens des offiziellen Musikestablishments in die zunächst ungewohnte Position des arrivierten Künstlers. Fast gleichzeitig geriet Berg durch die epochemachende Aufführung seiner

82 Adorno hat diese ungewöhnliche Situation, die unvermeidlicherweise immer wieder zu Irritationen und Spannungen geführt hat, in seinem wichtigen Aufsatz »Berg and Webern – Schönberg's Heirs« wohl als erster nachdrücklich beschrieben und spricht in diesem Zusammenhang von einem »double requirement of the most loyal discipleship and most resolute independence«, vgl. Theodor W. Adorno, »Berg and Webern – Schönberg's Heirs«, in: *MM*, Bd. 8/2 (1931), S. 29–38, wiederabgedruckt in: *Musikalische Schriften V*, Frankfurt a. M. 1984 (Gesammelte Schriften, Bd. 18), S. 446–455, bes. S. 446f.

83 Das komplizierte und sich ständig in einer prekären Balance befindende Verhältnis zwischen Schönberg und Webern erschließt sich besonders deutlich durch die wechselseitige, aber auch die zu Dritten geführte Korrespondenz der beiden Künstler. Vgl. dazu auch vom Verfasser »»Nachahmung« und »Überbietung« durch Webern. Aspekte einer komplexen Interaktion«, in: *Arnold Schönberg. Autorschaft als historische Konstruktion*, hrsg. von Andreas Meyer und Ullrich Scheideler, Stuttgart 2001, S. 189–220.

Oper *Wozzeck* im Dezember 1925 in Berlin ins Rampenlicht der Öffentlichkeit und wurde in bislang nicht gekanntem Maß als bedeutender Komponist von einem breiten Publikum wahrgenommen.⁸⁴ Nur Weberns Situation veränderte sich nicht grundlegend. Seine Auftritte als Dirigent bescherten ihm zwar gerade in dieser Periode einige internationale Engagements und damit mehr als Achtungserfolge, und seine Verträge mit der Universal Edition über die Publikationen seiner Werke waren positive Zeichen für die Zukunft. Dennoch blieb sein eigentlicher Wirkungskreis immer auf Wien beschränkt und seine materielle Situation auch in dieser Zeit der wachsenden Anerkennung äußerst prekär.⁸⁵ Der Kontrast zwischen der Situation zu Beginn der 1920er Jahre, als das in Wien nur bescheidene Resonanz auslösende – allerdings auch nie auf breite Öffentlichkeitswirksamkeit angelegte – Projekt des *Vereins für musikalische Privataufführungen* die Protagonisten der Zweiten Wiener Schule unter Schönbergs Leitung in der österreichischen Hauptstadt noch einmal aufs engste miteinander verbunden hatte, und den Umständen, die jeden einzelnen nur wenige Jahre später zu einer Konzentration auf das persönliche Schicksal zwangen, ist immens. Schon die geographische Entfernung zwischen Schönberg einerseits und Berg und Webern andererseits, aber auch die völlig veränderten Lebenssituationen versetzten die Beziehungen der drei Komponisten in ein neues Koordinatensystem und führten nicht zuletzt zu der Konsequenz, daß der intensive persönliche Austausch über aktuelle und geplante Projekte einem oft nur sporadisch geführten Briefwechsel wich.⁸⁶ Gleichzeitig ist zu beobachten, daß neue Freundschaften zu David Josef Bach und dem Ehepaar Hildegard Jone und Josef Humplik die in Weberns Leben entstandenen Freiräume zumindest teilweise wieder füllten.⁸⁷

84 Daß dieses Ereignis nicht ohne Einfluß auf das Verhältnis zwischen Berg und Schönberg blieb, illustriert nicht zuletzt der Briefwechsel eindrucklich. Darüber hinaus zeigte sich Schönberg nach 1927 durch Bergs eigenwillige Handhabung der Zwölftontechnik irritiert.

85 In einem Brief vom 10.8.1925 schildert z. B. Alban Berg Weberns desolate finanzielle Lage dem Schweizer Mäzen Werner Reinhart und schreibt u. a.: »[...] steht Webern nicht nur in diesen letzten Sommerwochen, sondern auch für die kommende Zeit tatsächlich vor dem Nichts.« (Vgl. Peter Sulzer, *Zehn Komponisten um Werner Reinhart*, Bd. 1, Winterthur 1979, S. 139f.).

86 Daß der Briefwechsel nach Schönbergs Exilierung nur noch unregelmäßig weitergeführt wurde, lag sowohl an den äußeren Bedingungen als auch an Weberns ambivalenten politisch-ideologischen Äußerungen.

87 Vgl. zu David Josef Bach die kurzen Bemerkungen von Christopher Hailey, »Webern's Letters to David Josef Bach«, in: *MitPSS* 9 (1996), S. 35–40 und zur Rolle von Hildegard Jone in Weberns Leben die Studie von Thomas Reinecke, *Hildegard Jone (1891–1963)* –

Nach dieser kurzen und fragmentarischen Skizze einiger äußerer Gegebenheiten komme ich auf die grundsätzliche Überlegung, welchen Einfluß Schönbergs frühe Zwölftonwerke auf Weberns erste Zwölftonkompositionen ausgeübt haben, zurück. Zweifellos kannte Webern die bis zu Schönbergs Übersiedlung nach Berlin in Mödling entstandenen Stücke zumindest aus den Partituren, die er intensiv studiert haben dürfte, und hat darüber hinaus z. B. eine Einstudierung und Aufführung von Schönbergs *Bläserquintett* op. 26 für ein Konzert der IGNM Mitte Juni 1926 in Zürich geleitet.⁸⁸ Schönberg hat jedoch in zahlreichen Äußerungen darauf bestanden, daß er während der Ausarbeitung seiner *Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen* gerade Webern gegenüber Informationen zurückgehalten habe, und es dürfte daher zweifelhaft sein, daß Webern zu einem späteren Zeitpunkt Gelegenheit hatte, Schönbergs Kompositionsskizzen seiner frühen Zwölftonwerke detailliert zu studieren. Über die im Kreis der Zweiten Wiener Schule allgemein verbreitete Kenntnis der Zwölftonmethode hinaus, die auf einige von Schönberg im privaten Rahmen in seinem Haus in Mödling selbst gehaltene Vorträge um 1921/22 zurückgeht,⁸⁹ dürften sich Weberns Ideen

Untersuchungen zu Leben, Werk und Veröffentlichungskontexten. Zugleich eine Studie zu einigen Figuren im Denken Anton Weberns und den von ihm vertonten Texten, Frankfurt a. M. 1999 (Europäische Hochschulschriften; Reihe I, Bd. 1731). – Einen Versuch, den Einfluß von Schönbergs *Pierrot lunaire* auf einige freiatonale Vokalwerke Weberns (op. 13/1 *Wiese im Park*; op. 14/4 *Abendland III* und op. 15/5 *Fahr hin, o See!*) unter Zuhilfenahme von Kriterien der Theorie des »misreadings« und der »anxiety of influence« Harold Blooms aufzuzeigen, unternimmt jüngst Andreas Meyer in seiner Studie *Ensemblelieder in der frühen Nachfolge (1912–17) von Arnold Schönbergs Pierrot lunaire op. 21. Eine Studie über Einfluß und »misreading«*, München 2000 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Bd. 100).

88 An Heinrich Jalowetz berichtete Webern brieflich am 1.6.1926: »Die letzte Zeit beschäftige ich mich fast ausschließlich mit dem Studium des Bläserquintetts«, in: Webern, *Briefe an Jalowetz*, S. 561. Da Weberns Dirigierpartitur oder etwaige weitere Aufzeichnungen nicht erhalten sind, kann nicht eruiert werden, inwieweit Webern sich auch in analytischer Absicht mit Schönbergs Partitur auseinandersetzte.

89 Webern berichtet in einem erst kürzlich publizierten Brief am 7.1.1922 über diese Veranstaltungen in Mödling an Heinrich Jalowetz. Insgesamt unterstützt diese Quelle, durch die die Treffen zum ersten Mal präzise datiert werden können, das teilweise aufgrund von Erinnerungen einzelner Teilnehmer in der Sekundärliteratur gezeichnete Bild der Ereignisse (vgl. dazu auch die neuere Zusammenfassung des Forschungsstandes bei Shreffler, »Vocal Origins«, S. 284 ff.). Darüber hinaus ist an dieser Textstelle bemerkenswert, (a) daß Webern das neue Verfahren noch nicht benennt, also einen terminus technicus entweder noch nicht kennt oder absichtlich vermeidet, (b) daß Schönberg die neue Technik »an der Hand [...] seiner letzten Werke« erläutern habe (Brief an Jalowetz, a. a. O., S. 499), (c) daß seine Mitteilungen an Jalowetz bezüglich der technischen Aspekte relativ vage und inkohärent sind und (d) daß Webern schreibt, diese neue Technik habe ihn »in geradezu furchtbarster Aufregung versetzt« (a. a. O., S. 499). Weberns innere Erregung wird an dem

von dem Potential der neuen Technik weitgehend durch ein unabhängiges Studium der Partituren und eigenes Nachdenken geschärft und entwickelt haben.⁹⁰ Eine direkte Übernahme der Zwölftontechnik war für Webern in den 1920er Jahren schon deswegen ausgeschlossen, da er sich bemühte, das neue Verfahren in seine etablierte Tonsprache zu integrieren. Auch seine Art des Rückgriffs auf klassische Formmodelle und damit die spezifische Verbindung zur klassisch-romantischen Tradition, den er in seinem *Streichtrio* op. 20 (1926/27) erstmals vollzog, zeigt eine deutliche Distanz zu Schönberg, die sich in seinen späteren Werken noch stärker ausprägt. Aufgrund dieser vorläufigen Überlegungen scheint es durchaus berechtigt zu sein, den direkten kompositionstechnischen Einfluß von Schönberg auf Webern in der fraglichen Periode relativ gering zu veranschlagen. Die Aneignung der Zwölftontechnik erfolgte jedenfalls nicht nach dem ehrwürdigen Prinzip der »imitatio et emulatio«. Für den Nachvollzug von Weberns Aneignung der Zwölftontechnik bilden nicht Schönbergs Partituren den absoluten Maßstab. Vielmehr muß die Art und Weise thematisiert werden, wie Webern einzelne Aspekte aus den Vorgaben des ehemaligen Lehrers, d. h. die tragenden Kompositionsprinzipien des Zwölftonverfahrens, aufnahm und daraus – in Verbindung mit seiner eigenen Tonsprache – neue Kompositionsmodelle entwickelte.

Damit setzt sich die Interpretation das Ziel, Anlage und Gestaltung der Komposition weniger auf einen abstrakt festzulegenden »Stand der Technik« hin zu untersuchen, sondern aus den an den Kompositionen gemachten Beobachtungen Rückschlüsse über die maßgeblichen Kompositions-ideen und die zugrundeliegende ästhetische Haltung Weberns abzuleiten. Den zuvor dargestellten Bedenken hinsichtlich einer unkritischen Gleichsetzung von Weberns expliziter Poetik mit seinem kompositorischen Werk wird insofern Rechnung getragen, als – soweit irgend möglich – das Werk zum Ausgangspunkt der Reflexion genommen wird und nicht als Dokument

Textausschnitt tatsächlich bis in die Syntax hinein deutlich. Vgl. dazu auch die frühesten öffentlichen Erläuterungen zu Schönbergs neuen Kompositionsprinzipien, nämlich den Beitrag »Neue Formprinzipien« von Erwin Stein in »Arnold Schönberg zum 50. Geburtstag 13. September 1924« (Sonderheft der *Musikblätter des Anbruch* 6 [1924]), S. 186–303; Wiederabdruck in: *Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst*, hrsg. von H. Grues, E. Kruttge und E. Thalheimer, Köln 1925, S. 59–77.

90 Ein Gesprächspartner für Webern war allenfalls Alban Berg, dem er während der Arbeit an seinem *Streichtrio* op. 20 einen Teil der Partitur zeigte; umgekehrt studierte Berg, worauf Regina Busch hingewiesen hat, intensiv und mit analytischer Intention die veröffentlichte Partitur des *Streichtrios* op. 20. Vgl. dazu Regina Busch, »Wie Berg die richtige Reihe fand«, in: *Musik-Konzepte Sonderband Anton Webern II*, S. 365–387, bes. S. 374 ff.

für eine aus Sekundärquellen rekonstruierte Haltung herabsinkt. Die vorliegende Studie legt somit einen Schwerpunkt auf diejenigen bislang weitgehend vernachlässigten technischen und ästhetischen Aspekte seines zwischen 1924 und 1935 entstandenen Œuvres, die auf eine zunächst auch nach der Adaption der Zwölftontechnik zumindest partielle Weiterführung bzw. allmähliche Transformation wesentlicher Charakteristika aus der Zeit der freien Atonalität bzw. des Expressionismus hinweisen. Die Widersprüche zwischen Weberns expliziter Poetik und seiner kompositorischen Haltung werden erst dann sinnvoll interpretierbar, wenn man sie als Zeichen eines sich für den Komponisten schwierig gestaltenden und langwierigen Übergangsprozesses liest, in dessen Verlauf sich die vorsichtige Annäherung an die Möglichkeiten einer neuen Kompositionstechnik und damit an einen neuen Stil an der zumindest zunächst teilweisen Fortführung von Bewährtem abarbeitet.