

GMTH Proceedings 2006

herausgegeben von  
Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

# Musiktheorie und Vermittlung

herausgegeben von  
Ralf Kubicek

Bericht über den 6. Jahreskongress der  
Gesellschaft für Musiktheorie  
Weimar 2006

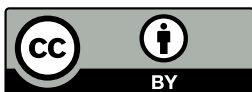
Erschienen als Band 2 in der Schriftenreihe  
Paraphrasen – Weimarer Beiträge  
zur Musiktheorie

herausgegeben von der  
Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar  
(Redaktion: Jörn Arnecke)

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2014  
(ISBN 978-3-487-15134-2)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a  
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Balz Trümpy

## **Der Kern liegt irgendwo dazwischen – Die Beziehung zwischen Struktur und Hörerfahrung in Weberns Spätwerk**

Zur Zeit der Gipfelerklimmung war schlechtes Wetter: Regen, Nebel, aber es war trotzdem sehr schön. Ganz merkwürdig, das diffuse Licht am Gletscher [...]: in einer Entfernung von wenigen Schritten verschmolzen Schnee und Nebel vollständig in eine völlig gleiche Schicht. Man konnte gar nicht wahrnehmen, ob's aufwärts oder abwärts geht. [...] Aber wunderbar, man schwebte gleichsam im Raum.<sup>1</sup>

In der zitierten Stelle aus dem Brief vom 29. Juli 1930 an die Freunde Hildegard Jone und Josef Humplik schlägt sich Weberns bekannte Begeisterung für die Natur und besonders für die Bergwelt nieder. Das geschilderte Naturerlebnis evoziert in ihm innere Bilder, die seine starke Neigung zum transzendenten Erleben von Raum und Zeit ausdrücken. An Alban Berg schreibt er: »Forschen, Beobachten in der realen Natur ist mir höchste Metaphysik, Theosophie.«<sup>2</sup>

Wie aus vielen seiner Äusserungen hervorgeht, sieht Webern in seiner Musik ein Abbild der ins Ideale erhobenen organischen Natur.<sup>3</sup> Im Zusammenhang mit der Methode der Komposition mit zwölf Tönen bezieht er sich ausdrücklich auf Goethes Metamorphose der Pflanzen.<sup>4</sup> Im Gegensatz dazu hebt Adorno bei den Werken ab op. 20 geradezu den »mechanischen Charakter« hervor.<sup>5</sup>

Die Mechanik der zwölftönigen Kompositionen Weberns ist nun allerdings genügend untersucht und beschrieben worden. In den meisten mir bekannten Fällen gehen die Analysen vom gelesenen und nicht vom gehörten oder innerlich vorgestellten Notentext aus. Im Lesetext sind ja die reihentechnischen Manipulationen und die vielfältige und bewundernswerte Kombinatorik leicht einsehbar. Auf diese beziehen sich denn auch meist die hermeneutischen Schlussfolgerungen der Autoren.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Polnauer 1959, 14.

<sup>2</sup> Eimert 1955, 23f.

<sup>3</sup> Webern 1960, passim.

<sup>4</sup> Ebd. 1960, 42f.

<sup>5</sup> Adorno 1959, 176ff.

<sup>6</sup> Ausnahmen bilden: Döhl 1976; Kelterborn 1981, 42ff.; ders. 1987, 71 ff. Bei Döhl deutet vieles darauf hin, dass er von der Umsetzung des gelesenen Textes in eine Vorstellung und nicht von einem vorgestellten Klang ausgeht. Kelterborns Analysen lassen sich hingegen auch ohne Notentext nachvollziehen.

Nun ist keine musikalische Grammatik so schwierig hörend nachzuvollziehen wie die Reihentechnik, und auch in den Fällen, wo dies möglich ist, hat es mit dem Sinn der Musik zunächst nicht viel zu tun, worauf ja schon Schönberg hingewiesen hat.<sup>7</sup> Die folgenden Ausführungen sollen zeigen, dass in einem geglückten zwölfstimmigen Werk wie z.B. dem ersten Satz der *Sinfonie* op. 21 von Webern durchaus eine Beziehung zwischen der Struktur und der durch Hören erfassbaren musikalischen Aussage besteht. Allerdings ist es eine Beziehung höchst komplexer Natur, wie sie etwa zwischen einem Bild und seinem Abbild in einem Zerrspiegel besteht: Bei jeder Veränderung einer der beiden Komponenten verändert sich die andere in kausaler Abhängigkeit; die Kausalität bleibt aber weitgehend verborgen. Der Grund für diese nicht vermeidbare und, wie sich zeigen wird, letztlich sinngebende Verzerrung liegt darin, dass der menschliche Wahrnehmungsapparat nicht ganz deckungsgleich ist mit der geistigen Vorstellungsfähigkeit, denn er ist ja durch das Gehirn, die Nervenbahnen und die Wahrnehmungsorgane mit der materiellen Welt verbunden, während die geistige Vorstellungskraft nur über die Gehirnzellen die Materie berührt und so am Rande des Übergangs zum reinen Geist liegt. Das hat zur Folge, dass die Wahrnehmung eben als eine Art Zerrspiegel das geistig Vorgestellte in ein ihr adäquates Bild umsetzen muss. Gerade aus dieser Unfähigkeit und ihren Folgen entspringt aber im Falle der Musik der eigentliche Kern der Aussage! Es ist wie beim Marionettentheater: Die Bewegungen der Hände und der Fäden, welche die Figuren leiten, enthalten implizit die vom Spieler vorgestellte Gestik der Figuren. Die Wahrnehmung kann diese aber nicht aus ihnen eruieren, sondern sie erfasst als sinnvolle Aussage nur die resultierenden Bewegungen der Figuren.

Ein relativ einfaches Beispiel für die Beziehung zwischen geistiger Struktur und Wahrnehmung liegt vor im zweiten Satz von Weberns Variationen für Klavier op. 27 (Abb. 1). Die erste Hörerfahrung nimmt eine Folge von rhythmisch identischen Zweitonmotiven wahr, wobei einige aus zwei dreistimmigen Akkorden bestehen, andere wiederum mit Vorschlägen versehen sind. Einige Motive sind durch Pausen von der Länge

---

<sup>7</sup> Stein 1958, 178f.

einer rhythmischen Einheit voneinandergetrennt, andere folgen einander unmittelbar; einmal beträgt die Pause zwei, ein weiteres Mal vier Einheiten.

Abb. 1: Anton Webern, *Variationen* für Klavier op 27, 2. Satz

Sehr schnell  $\text{♩} = \text{ca. } 160$   
Comes

1 2 3 4 5

6 7 8 9 10 11

12 13 14 15 16 17

18 19 20 21

Die Motive sind auf- oder abwärts gerichtet und unterscheiden sich durch verschiedene Artikulationen. Eine im eigentlichen Wortsinn zentrale Rolle spielt das Motiv, welches aus einer Tonrepetition besteht und immer auf der gleichen Tonhöhe ( $a'$ ) erklingt, während die anderen Gestalten auf verschiedenen Höhen – zum Teil auch als Krebs identischer Töne – erklingen. Bei genauem Hinhören wird klar, dass die Motive in den Oktavregistern so angeordnet sind, dass jeweils ein Element sich unterhalb, das andere oberhalb der Tonrepetition befindet. Hier drängt sich nun dem Webernkenner die Vermutung auf, dass eine symmetrische, auf zwei Dimensionen beschränkte Anordnung von im Raum fixierten Tonhöhen vorliegen könnte, was durch die Analyse denn auch bestätigt wird (Abb 2):



und gerade daraus ein wesentliches Stilmerkmal ableiten. Denken wir nur an die Renaissance und ihre schwebende Klanglichkeit, die nicht zuletzt darauf zurückgeht, dass der Bass gleich behandelt wird wie der Sopran. Webern – der ja über einen Prolationskanon von Heinrich Isaac promoviert hat – geht es bei seiner inneren Vorstellung genau um ein solches Klangbild, und wir denken unwillkürlich an die eingangs zitierte Briefstelle. Webern will den geistigen Raum zum klingen bringen, nicht den körperlichen.<sup>8</sup>

Nun gibt es beim zweiten Satz von op. 27 eine entscheidende Diskrepanz zwischen der unmittelbaren Hörerfahrung und der musikalisch-syntaktischen Disposition: Die wahrgenommene Folge von Zweitonmotiven beruht auf einer reihentechnischen Anordnung, die nicht unmittelbar ins Ohr springt. Webern hat nämlich das Stück nach eigener Aussage als Kanon *perpetuus in motu contrario* im Abstand eines Achtels konzipiert. Anders ausgedrückt: Der jeweils erste Ton der Zweitonmotive ist der Dux, der zweite der Comes des Kanons. Analytisch lässt sich das mühelos verfolgen. Für das Ohr braucht es aber grosse Anstrengungen und Verrenkungen, um das Stück in dieser Weise zu hören! Es gibt mehrere Gründe dafür. Zunächst ist die Hoquetus-Technik zu nennen: Da abgesehen von Überlappungen, bei denen ein Ton zwei Reihen vertritt, nie zwei Töne des Dux und des Comes gleichzeitig erklingen, zieht das Ohr eine Linie von jedem Klangereignis zu dem ihm zeitlich folgenden, während die Töne der gedachten Stimmen alle voneinander getrennt erklingen (ausser wenn sie als Akkord oder als Vorschlag erscheinen). Was klanglich unmittelbar aufeinander folgt besteht immer aus einem Dux- und dem entsprechenden Comes-Ton. Zudem sind die unmittelbar aufeinander folgenden Töne oft durch Legatobogen oder durch Überschneidungen zu einer motivischen Sinneinheit zusammengefasst. Die grösste Erschwerung für die Wahrnehmung der gedachten Kanonstruktur besteht aber darin, dass im taktunabhängigen Ablauf der Zweitonmotive der Dux konsequent auf ein schweres, der Comes hingegen

<sup>8</sup> Im Gegensatz dazu beziehen sich sowohl Schönberg als auch Webern bei der Darstellung der Reihentechnik als evolutionär bedingter Weiterentwicklung der Musik immer wieder auf die Teiltonreihe. Dies gehört zu den vielen Widersprüchen zwischen theoretischen Erklärungsversuchen und musikalischer Realität, die im Reihenprinzip stecken und die ihre Wurzel eben in der Diskrepanz zwischen geistiger Vorstellung und Wahrnehmungsvermögen haben (vgl. auch Anm. 13).

auf ein leichtes Achtel fällt<sup>9</sup>, was bedeutet, dass der Comes als Stimme im konventionellen Sinn nahezu eine musikalische Karikatur des Dux ist; man muss sich nur einmal einen »normalen« Kanon auf diese Weise vorstellen, um die innere Absurdität der Situation zu begreifen!

Es scheint also, dass Webern alles Mögliche unternommen hat, um seinen Kanon nicht als solchen erkenntlich zu machen. Dass er dies allerdings nicht im negativen Sinn getan hat, sondern in der Absicht, eine vielschichtige Struktur verschiedener sich gegenseitig entsprechender und widersprechender Anordnungen zu erzeugen, macht die Sache erst spannend! Die kanonische Disposition ist ja in keinem Moment von der Hörerfahrung zu trennen. Es ist darüber hinaus bei wirklich komplexer und mehrdimensionaler Musik wahrscheinlich immer so, dass der Inhalt eines Werkes sich nicht Eins zu Eins mit der kompositorischen Vorstellung und ihrem Prozedere decken kann: Der Empfänger verändert das gesendete Material immer, und zwar zum Vorteil des Materials und als unabdingbare Ergänzung, die zur Entstehung eines Sinngehalts führt. Wenn man von den analytischen Äusserungen zu anderen seiner Werke ausgeht, hat Webern den zweiten Satz von op. 27 tatsächlich »nur« als Kanon verstanden, denn für ihn ist eine Stimme als musikalische Sinnträgerin immer identisch mit der Reihe.<sup>10</sup> Erst unsere Unfähigkeit, dies hörend nachzuvollziehen, macht aber das Stück zu dem kleinen Juwel, das es ist.

Verläuft beim zweiten Satz von op. 27 das Hörerlebnis parallel zur Struktur, so sind die Verhältnisse im ersten Satz der *Sinfonie* op. 21 weitaus komplizierter. Wiederum handelt es sich nach Weberns eigener Aussage explizit um einen Kanon<sup>11</sup>, und zwar um einen Doppelkanon in Umkehrung. Die

<sup>9</sup> Die Taktordnung bildet bei Webern ein zusätzliches Beziehungsnetz, das sich der von ihr unabhängigen internen Betonung der Motive überordnet. Dadurch entsteht eine komplexe Betonungsstruktur auf mehreren Ebenen: Jede Einzelstimme folgt sowohl ihrer internen Motivbetonung als auch der externen Taktordnung, wobei auch die Stimmen nicht parallel angeordnet sind. Das Resultat ist ein Schwebezustand, der die vielschichtige räumliche Ordnung der Harmonik in der Zeitdimension abbildet.

<sup>10</sup> Vgl. Weberns Analyse seines Streichquartetts op. 28 in: Moldenhauer 1979, 751 ff.

<sup>11</sup> Implizit sind ab op. 21 die meisten Werke Weberns auf irgendeine Weise kanonisch angelegt. Von einem Kanon im eigentlichen Sinne kann man nur dann sprechen, wenn das Dux-Comes-Verhältnis sich über ein ganzes Stück – oder bei einem Kanon im doppelten Kontrapunkt über seine Hälfte – erstreckt. Die implizit kanonischen Strukturen bei Webern umfassen aber jeweils nur einzelne Teile der Werke. Von einem freieren imitatorischen Verfahren unterscheiden sie sich aber wiederum dadurch, dass die kanonische Struktur eben ganz durchgeführt wird.

Rahmentteile des nach dem Prinzip eines Sonatenhauptsatzes aufgebauten Stückes weisen wiederum eine symmetrische Fixierung der Tonhöhen auf. Die gegenüber dem zweiten Satz von op. 27 gesteigerte Komplexität der Beziehung zwischen der abstrakten kompositorischen Vorstellung und der Hörerfahrung beruht nun einerseits darauf, dass gleichzeitig zwei rhythmisch verschieden gestaltete Kanons ablaufen, andererseits aber auch auf der Tatsache, dass, abgesehen von der strukturell begründeten Ausnahme des *es*, für jeden Tonwert nur ein Oktavregister festgelegt ist. Diese Disposition stellt sich der Möglichkeit, einen Kanonablauf wahrzunehmen, diametral entgegen: Der Zeitablauf wird durch den Raum neutralisiert und quasi eingefroren.

Die Raumordnung besteht im ersten Teil von op. 21/1 aus zwei vom höchsten und tiefsten Ton ausgehenden und ineinander verschränkten Quartenreihen, die sich um das *a* gruppieren und zum *es* resp. *es*<sup>1</sup> führen:<sup>12</sup>

Abb. 3: Raumsymmetrie der Tonhöhen in Anton Weberns op. 21/1, Exposition



Die Raumordnung ist bei op. 21 also ein primärer musikalischer Faktor, während sie bei op. 27 eine sekundäre Folge des gespiegelten Kanons ist. Damit ist keine Aussage über Weberns Vorgehen beim Kompositionsprozess gemacht; »primär« und »sekundär« sind nur gemeint in Bezug auf die Immanenz der kompositorischen Faktoren; im Kompositionsprozess selbst verschmelzen Voraussetzung und Folge oft auf sehr komplizierte, ja fast chaotische Weise.

Die starke Präsenz der Raumordnung verleiht der Exposition des ersten Satzes von op. 21 ein vieldeutiges und schwebendes Klangbild, bei dem die horizontale und die vertikale Wahrnehmung auf irritierende Weise ständig miteinander in Konflikt geraten. Wiederum ist es unmöglich, die kanonische Struktur ganz wahrzunehmen. Das Ohr reagiert eher auf Bezüge, die der diagonalen Kreuzung entspringen.

<sup>12</sup> Es ist sicher ganz im Sinne von Weberns Bemühungen, einen Bezug zwischen Reihentechnik und Tradition zu schaffen, wenn wir die Mittelachse *a* mit dem Funktionsbegriff der Tonika und die Rahmentöne *e*<sup>11</sup> und *D* mit der Dominante und der Subdominante assoziieren.



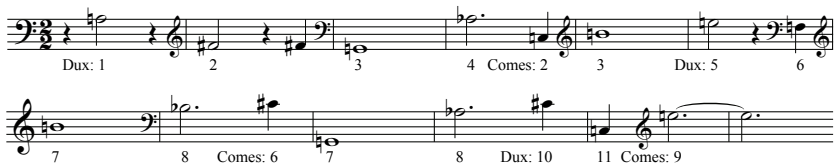


[illegible]

Der erste Kanon steht in der Exposition (Takte 1–25a) im Vordergrund. Er verläuft im Dux vom zweiten Horn über die Klarinette zum Cello und dann über die Klarinette wieder zurück zum zweiten Horn. Der Comes ist in analoger Weise gleich auf die Instrumente verteilt, aber von der Instrumentallage her reziprok, nämlich erstes Horn, Bassklarinette, Bratsche und entsprechend zurück zum ersten Horn.

Als Folge der gebrochenen Führung der Kanonstimmen und der reziproken Lagenanordnung der Instrumente hört das Ohr, welches die Vorstellung einer Stimme primär mit einem Register assoziiert, mehrere vage, aus der Verknüpfung der kurzen Motive sich ergebende und sich vielfältig spaltende Linien, die es sozusagen nach Bedarf aus den Kanonstimmen zu Sinnerinheiten zusammenstellt. Die führende Stimme könnte etwa folgendermaßen verlaufen:

Abb. 5: Diagonale Hauptstimme in Anton Weberns op. 21/1, Exposition



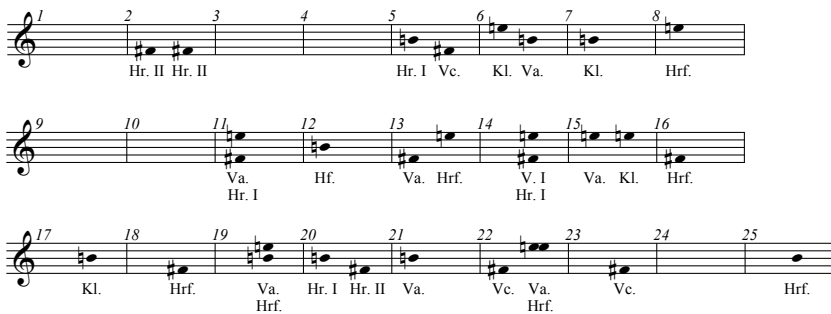
Das Resultat dieser Verknüpfung von Motiven zu Sinneinheiten ist nun, im Unterschied zu op. 27, nicht mehr eine parallele Übersetzung der Struktur in ein adäquates Hörbild, sondern ergibt sich quasi zufällig aus den Interaktionen zwischen den verschiedenen strukturellen Ebenen, so dass man – je nach Gesichtspunkt – von »imaginären Kanons« oder von »imaginären Hörstimmen« sprechen kann.<sup>13</sup>

Wenn man sich beim Hören auf zwei oder drei der fixierten Tonhöhen konzentriert, kommt gegenüber der Sukzession der Ereignisse die in

<sup>13</sup> Hier stellt sich wiederum die Frage, ob diese imaginären Stimmen von Webern als solche konzipiert wurden. Ich glaube nicht, dass das der Fall ist, nicht zuletzt deshalb, weil sie ja nicht genau zu verorten sind. Ausserdem führt jeder in sich stimmige schöpferische Vorgang dazu, dass Resultate entstehen, die der Komponist nicht vorhersehen kann. Dass dies bei der seriellen Technik in besonders hohem Maße der Fall ist, wird oft gegen sie ins Feld geführt. Das ist aber nur dann stichhaltig, wenn der Komponist keine klare musikalische Vorstellung hat und nicht über das Handwerk verfügt, um diese adäquat umzusetzen. Gerade Weberns Spätwerk ab op. 20 zeigt den verborgenen Zusammenhang zwischen bewusster kompositorischer Arbeit und Eigengesetzlichkeit des Werkes besonders schön.

Abbildung 3 aufgezeigte Raumordnung zum Tragen. Das schafft ein Netz von mehrdimensionalen Beziehungen, welches der Wahrnehmung der beiden Kanons ebenfalls entgegenwirkt. Die ursprünglich flächige Raumordnung erhält hier ihre dritte Dimension. Insbesondere der obere Quartett-Akkord  $f\sharp^1-b^1-e^{\sharp}$  prägt sich dem Ohr deutlich ein und erzeugt eine statische Harmonik, die manchmal stärker, manchmal schwächer präsent ist. Diese Disposition entspricht einem Theaterstück, in dem während der Haupthandlung im Hintergrund noch eine weitere Szene spielt, nur dass hier die Schauspieler – also die Töne – an beiden Handlungen gleichzeitig teilnehmen und dabei die Haupthandlung, die der Kanonstruktur entspricht, geradezu übertönen:

Abb. 6: Klangfarbenfolge in Anton Weberns op. 21/1, Exposition



Bei der Vorstellung, dass sich solche Hintergrundszenen zwischen »zwölf nur aufeinander bezogenen Akteuren« gleichzeitig abspielen, kann einem schon fast schwindlig werden! Die Wahrnehmung bevorzugt nun aber die Töne mit der niedrigsten akustischen Hörschwelle, die hier mit den höchsten Tönen des harmonischen Raumes zusammenfallen. Damit unterläuft sie wiederum die gedankliche Ordnung, welche die tiefen und die hohen Register in ein Sinngleichgewicht bringt. Besonders das  $e^{\sharp}$  – dem in der symmetrischen Konstruktion das  $D$  entspricht, welches für die Wahrnehmung aber wegen seiner Lage im Schatten bleibt – sticht als höchster Ton beim Hören immer wieder aus dem Klanggewebe heraus, wie ein besonders heller Fixstern, der, von geheimnisvoller Hand berührt, in den verschiedenartigsten Farben und Schattierungen aufleuchtet, um dann wieder im Dunkel des Klangraumes zu verschwinden. Das auslösende Moment

für das Aufleuchten ist jeweils eine der vier Kanonstimmen, und so ergibt sich eine weitere Hördimension, die darin besteht, dass jeder Ton in unregelmässiger, aber doch auf eine verborgene Ordnung zurückgehender Weise für kürzere oder längere Zeit von den vier Stimmen berührt wird und dadurch jedes Mal eine ganz andere Funktion bekommt. Man kann sagen, dass das  $e^{\text{II}}$  bei seinem Erklingen nie der gleiche Ton ist, ganz im Sinne der mysteriösen Aussage Heraklits, dass man nicht zweimal in den gleichen Fluss steigen kann:

Abb. 7: Klangfarben des Tones  $e^{\text{II}}$  in Anton Weberns op. 21/1, Exposition



Ausgehend von Erfahrungen mit Berufsmusikern und Laien kann ich festhalten, dass das spontane Hörerlebnis und die emotionalen Bilder, die bei dieser Musik entstehen, mit der beschriebenen Raumordnung in einem intuitiven Zusammenhang stehen, auch wenn die Konstruktion dem Hörer nicht bekannt ist. Aber auch für den Kenner, der sich das Werk analytisch angeeignet hat, liegt der Reiz eben darin, dass es unmöglich ist, alle Schichten und Dimensionen hörend zu erfassen, und dass daraus ein sehr komplexer Wahrnehmungsvorgang entsteht. Es ist wie bei den Figuren, deren Aussenkontur eine komplementäre Figur darstellt: Wahrnehmend erfassen kann man jeweils nur eine Figur; die andere ist aber in der geistigen Vorstellung immer präsent:

Abb. 8: Komplementäre Doppeldeutigkeit



Ein ähnlich komplizierter Prozess spielt sich beim ersten Satz von op. 21 auch auf der rhythmischen Ebene ab. Wir können – zumindest der Spur nach – die rhythmische Gestaltung der einzelnen Motive wahrnehmen. Viel deutlicher drängt sich aber der Wahrnehmung die diagonale rhythmische

sche Summe aller eintretenden Klangereignisse auf: Von Takt eins bis zehn besteht sie aus dem immer gleichen Rhythmus kurz-lang-kurz in Vierteln. Erst bei Takt 11 ist eine rhythmische Abwandlung der Viertelbewegung zu hören<sup>14</sup>, und bei Takt 15 wechselt der Ablauf zu vier regelmäßigen Vierteln, um am Ende der Exposition als Rückleitung zur Wiederholung in den sykopierten Rhythmus des Beginns zurückzufallen.

Diese rhythmische Abfolge von Vierteln bildet im Zeitablauf eine zusätzliche Dimension, da ihre scheinbar einstimmige Oberfläche die Projektion eines Netzes von vier Stimmen darstellt. Das leicht wiegende und ruhige Fortschreiten dieses ›Summenrhythmus‹ trägt sehr viel zum Charakter des ersten Teils dieses Satzes bei. Es entspricht der schwebenden Klanglichkeit der Harmonik und unterstützt sie. Dadurch entsteht der Eindruck eines in sich ruhenden, im regelmässigen Puls der Ewigkeit atmenden Organismus.

Beim Beginn der Durchführung ändern sich das Klangbild und der musikalische Ausdruck: Mit dem Einsatz des Klarinettenmotivs in Takt 25b tritt die Musik aus ihrer verschleierte Distanziertheit heraus. Sie wird wärmer, intensiver, konkreter, sinnlicher. Wir befinden uns nicht mehr im unendlichen Kosmos, sondern in der Sphäre des Menschlichen.

Auf der Ebene der unmittelbaren Wahrnehmung sind es zwei musikalische Ereignisse, die diesen Eindruck hervorrufen: Zunächst wird in Takt 26 mit dem ausdrucksvollen Höhepunktton *g*<sup>II</sup> der bisherige Tonraum erstmals nach oben überschritten. Das erzeugt eine enorme Steigerung

<sup>14</sup> Diese Stelle kann als Seitensatz gelten. Dies nicht nur insofern, als hier die übergeordnete rhythmische Struktur verändert wird, sondern auch bezüglich der Tonhöhe: Das lange *e*<sup>II</sup> in der Bratsche (T. 11) bildet zum Eröffnungston *a*<sup>II</sup> die ›Dominante‹. Wie aus Abb. 7 hervorgeht, ist von Takt 11 bis 15 ein gehäuftes Vorkommen dieses ›Dominanttones‹ zu beobachten. Mit dem Hauptsatz verbindet sich ausser dem Anfangston *a* der Sextsprung und die Tonwiederholung *fs*<sup>I</sup>/*fs*<sup>I</sup> in Takt zwei. – Generell muss aber festgestellt werden, dass die formalen Funktionen, wie Webern und Schönberg sie in den Analysen ihrer Werke beschreiben, sehr oft aufgesetzt und plakativ wirken: Sie sind selten aus dem musikalischen Gehalt eruierbar. Dies mag vom Wunsch kommen, die ›horizontale‹ Formgebung, die sich gemäß Schönberg eben hauptsächlich in den Formen der Klassik äussert, in das Gefüge der primär vertikal-polyphon konzipierten Kompositionen einzubeziehen. Ganz allgemein sind sowohl Schönberg als auch Webern schlechte ›Selbstanalytiker‹, da bei ihnen oft der Wunsch Vater des Gedankens ist. (Vgl. etwa Schönbergs Analyse seiner Kammermusik op. 9, in: Vojtěch 1976, 440ff.).

Abb. 9: Anton Webern, Sinfonie op. 21, T. 24b–44

(II.)

KL 24b 25b *tempo* **Dux 1** 26 27 **Comes 1** 28 29 30

Bkl. *pp* *pp* *p*

Hr. I *m. Dpf.* *pp*

Hr. II *pp*

Hrf. *pp* *pp* *pp*

V. I *m. Dpf.* *pp*

V. II *m. Dpf.* *pp*

Va. *Solo m. Dpf.* *Alle (m. Dpf.) Comes 2* *pp*

Vc. *arco am Steg.....* *dim.* *p* *Alle (m. Dpf.) Dux 2* *pp*

31 32 33 34 35 36 37

*pp* *pp* *dim.* *pp* *pp* *pp* *pp*

*pp* *pppp* *pp*

*pp* *dim.* *am Steg.....* *Solo* *ppp*

The image shows the first system of a musical score for a piano piece. The score is written for piano and includes parts for Dux 1, Comes 1, Dux 2, and Comes 2. The music is in G major and 3/4 time. The score includes various dynamics such as *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *m. Dpf.* (moderato, piano). It also includes performance instructions like "Dämpfer ab" (Dampers off) and "Solo o. Dpf." (Solo or Dampers off). The score is numbered 38 to 44, with measures 41, 42, 43, and 44 marked as "Dux 1", "Comes 1", "Dux 2", and "Comes 2" respectively.

Ausdrucksenergie. Auch in rhythmischer Hinsicht ist der energetische Vorgang gesteigert, denn an Stelle des bisherigen regelmäßigen Viertelpulses tritt eine lange Note, die von zwei Achteln gefolgt wird.

Die Achtel, aus denen das  $g''$  herausspringt, wirken wie das Losschnellen eines Pfeils aus der Spannung des langen Tones. Gleichzeitig verlagert sich die Wahrnehmung der rhythmischen Gesamttextur vom bisherigen »Summenrhythmus« auf die konkreten motivischen Einzelaktionen, da das Dreitonmotiv insgesamt viermal als identische Gestalt erklingt: zwei mal in der Klarinette und je einmal im Cello und in der Bratsche. Der Eindruck einer Konkretisierung des Ausdrucks spiegelt sich genau darin, dass nun auch die Kanonstruktur konkret und direkt wahrnehmbar wird, denn die vier Motive entsprechen den vier Kanonstimmen. Die Fokussierung der Aufmerksamkeit auf die linear-zeitliche Disposition der Stimmen ist auch eine Folge davon, dass die Fixierung der Töne in den Oktavregistern aufgehoben wird, was wiederum bewirkt, dass der Kanon als solcher deutlicher wahrgenommen wird, obwohl die Stimmen immer noch in gebrochener Weise durch die Instrumente geführt werden. Das zeigt sich



etwa darin, dass die Klarinette den Comes zu ihrem eigenen Dux spielt: Die Identität einer Stimme fällt also nicht mit einem ausführenden Instrument zusammen, wie dies für die landläufige Vorstellung eines Kanons vorausgesetzt wird.

Der innere Zusammenhang zwischen der raumbetonten Disposition durch die Technik der fixierten Tonhöhen und dem spärlich-vergeistigten Ausdruck in der Exposition von op. 21 erstaunt nicht. Schon immer haben Raumvorstellungen in der Musik, wie sie etwa im Krebskanon zum Tragen kommen, eine Transzendierung des emotionalen Ausdrucks bewirkt. In Weberns Spätwerk verlagert sich das Verhältnis eindeutig in Richtung der Vergeistigung, denn die emotionale Steigerung, die wir in der Durchführung des ersten Satzes von op. 21 erleben, entfaltet sich ja immer noch im Rahmen eines höchst differenzierten kanonischen Gebildes! Umso berührender wirkt die beschriebene Wendung zum menschlichen Ausdruck beim Beginn der Durchführung, und folgerichtig tritt hier der Raum mit seiner Tendenz zur Abstraktion gegenüber der Zeit mit ihrem »Erlebnischarakter« zurück. Das steht in unmittelbarem Zusammenhang damit, dass Webern in der Durchführung nicht wie in der Exposition mit dem Mittel des *canon perpetuus* auf die Ewigkeit verweist, sondern einen »Zeitpfeil« komponiert. Allerdings ist auch hier eine starke Tendenz zur Transzendierung vorhanden, denn die Durchführung ist ein Krebskanon. Da sie kurz ist, lässt sich der Beginn des Krebses gut wahrnehmen. Er fällt auf die Mitte der Durchführung (Takt 34f.), die gleichzeitig die Mitte des ganzen Satzes ist, wo die Musik für einen Moment den Atem anhält. Wie in den Variationen des zweiten Satzes von op. 21, die in sich und im Gesamt Ablauf symmetrisch um eine Mitte angeordnet sind, bezeichnet Webern diesen magischen Moment mit Fermaten. Aber auch das durch den Krebs bedingte Wiedererklingen der vier ausdrucksvollen Dreitonmotive ab Takt 25 b am Ende der Durchführung ist deutlich hörbar, wobei die Harmonik der Klarinettenstimme wiederum durch ihre Lage im oberen Bereich des Klangraumes eine wichtige Rolle für die Wahrnehmung dieses Bezuges spielt.

Es erstaunt nicht, dass die Reprise, deren Beginn in der Viola bei Takt 42 stark verschleiert ist und die vor allem durch die Tonwiederholung des *fis*<sup>1</sup>

identifiziert werden kann, strukturell wiederum so gestaltet ist wie die Exposition. Ausdrucksmässig ist sie in ihrer zerklüfteten und impulsiven Weise aber näher an der Durchführung, erfüllt also die Forderung nach einer veränderten Reprise. Als Gegenkraft zur generellen Tendenz zu Symmetriebildungen bei Webern sind die Tonhöhen hier in einer hohen Lage fixiert, was wiederum zu einer weiteren Ausdruckssteigerung gegenüber der Exposition und der Durchführung führt.

Weberns Spätwerk bewegt sich im Spannungsfeld zwischen Raum und Zeit. Die Tendenz zur Verräumlichung und damit zur Vergeistigung ist gegenüber den Werken vor op. 20 stärker geworden. Beim ersten Satz der Sinfonie op. 21 ist wahrscheinlich in diesem Sinne der höchste Grad von Subtilität erreicht. In Briefen und Vorträgen weist Webern immer wieder darauf hin, dass es ihm in seinen Werken mit Hilfe der Reihentechnik gelungen sei, die musikalischen Dimensionen der Horizontale und der Vertikale in einer höheren Einheit zusammenzuführen.<sup>15</sup> Natürlich steht hinter diesem musikalischen Ideal die Forderung Schönbergs nach der »Einheit der Wahrnehmung des musikalischen Raumes«.<sup>16</sup> Schönberg selbst hat dieses Ideal in seinen zwölftönigen Werken allerdings nie wirklich erreicht, und Webern seinerseits denkt bei seinen diesbezüglichen Äußerungen hauptsächlich an handwerkliche Aspekte, wie an etwa die polyphone und die homophone Darstellungsweise und die mit ihnen verbundenen Formgestaltungen der Fuge respektive des klassischen Sonatensatzes. Im eigentlichen platonischen Sinne hat er aber die Idee einer Durchdringung von Raum und Zeit in einer viel umfassenderen und tieferen Weise verwirklicht, als es ihm wahrscheinlich selbst bewusst war.<sup>17</sup> Als »Sender« der Aussage kann er wahrscheinlich gar nicht alle Implikationen der Botschaft, die er übermittelt, im Bewusstsein haben, denn das würde den schöpferischen Prozess enorm erschweren oder sogar verunmöglichen. Wie bereits mehrfach gesagt, entspringen Gehalt und Aussage seiner Musik gerade der Unfähigkeit des menschlichen Wahrnehmungsapparates, die abstrakt-geistigen Vorgänge, die zur Entstehung des Kunstwerkes

<sup>15</sup> So z.B. im Briefwechsel mit Eduard Steuermann, in: Metzger/Riehn 1983, 44f.; vgl. auch Webern 1960, *passim*.

<sup>16</sup> Vojtěch 1976, 81.

<sup>17</sup> Webern, 1960. *passim*.

beitragen, Eins zu Eins zu erfassen.<sup>18</sup> Mit anderen Worten: Weberns Musik ist ein »kreatives Paradoxon«. In ihrer zerbrechlichen Balance der Kräfte lebt sie vom Spannungsfeld zwischen geistiger Vorstellung und intuitiver Wahrnehmung.

So steht Webern in einer vollendeten Mitte zwischen dem Expressionismus der frei atonikalen Musik und dem technologisch orientierten Konstruktivismus seiner Nachfolger. Man wird ihm nur dann gerecht, wenn man ihn im Sinne eines von ihm zitierten Goethe-Wortes als »das Gefäß [ansieht], in das gegossen ist, was die »allgemeine Natur« ausdrücken will.«<sup>19</sup>

## Literatur

- Adorno, Theodor W. (1959), *Klangfiguren. Musikalische Schriften I*, Berlin/Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Döhl, Friedhelm (1976), *Webern*, München/Salzburg: Katzbichler.
- Eimert, Herbert (Hg.) (1955), *Die Reihe* Bd. 2, Wien: Universal.
- Kelterborn, Rudolf (1981), *Zum Beispiel Mozart*, Kassel/Basel: Bärenreiter.
- (1988), *Musik im Brennpunkt*, Kassel/Basel: Bärenreiter.
- Metzger, Heinz-Klaus/Rainer Riehn (Hg.) (1983), *Anton Webern I (= Musik-Konzepte Sonderband)*, München: text+kritik.
- Moldenhauer, Hans/Rosaleen Moldenhauer (1979), *Anton von Webern. A Chronicle of His Life and Work*. New York: Knopf, London: Gollancz.
- Polnauer, Josef (Hg.) (1959), *Anton Webern: Briefe an Hildegard Jone und Josef Humplik*, Wien: Universal.
- Stein, Erwin (Hg.) (1958), *Arnold Schönberg. Ausgewählte Briefe*, Mainz: Schott.
- Vojtěch, Ivan (Hg.) (1976), *Arnold Schönberg, Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik, (= Arnold Schönberg Gesammelte Schriften 1)* Nördlingen: Fischer.
- Webern, Anton (1960), *Der Weg zur neuen Musik*, Wien: Universal.

<sup>18</sup> Selbstverständlich gilt dies, wie bereits erwähnt, in mehr oder weniger ausgeprägter Weise für alle komplexe Musik, insbesondere für kontrapunktische Formen wie Kanon oder Fuge. Trotzdem nimmt gerade im 20. Jahrhundert bei vielen Komponisten die Tendenz zu, musikalische Hörtäuschungen und – illusionen zu erzeugen. In einem ganz anderen Sinn als bei Webern ist etwa an die durch interne kanonische Stimmführung erzeugten bewegten Klangkonglomerate Ligetis zu denken, bei denen eine eigentliche Entropie der Wahrnehmung stattfindet.

<sup>19</sup> Webern 1960, 11.

© 2014 Balz Trümpy (balztruempy@bluewin.ch)

Fachhochschule Nordwestschweiz Basel

Trümpy, Balz (2014), »Der Kern liegt irgendwo dazwischen. Die Beziehung zwischen Struktur und Hörerfahrung in Weberns Spätwerk« [The Core Lies Somewhere In-Between: The Relationship between Structure and Listening Experience in Webern's Late Works], in: *Musiktheorie und Vermittlung. Didaktik, Ästhetik, Satzlehre, Analyse, Improvisation* (GMTH Proceedings 2006), hg. von Ralf Kubicek, Hildesheim: Olms, 231–248. <https://doi.org/10.31751/p.121>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Anton Webern; Asymmetrie; asymmetry; counterpoint; Kontrapunkt; perception; Sinfonie; Symmetrie; symmetry; symphony; Wahrnehmung

eingereicht / submitted: 10/09/2014

angenommen / accepted: 10/09/2014

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2014

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2014