

GMTH Proceedings 2001
herausgegeben von
Florian Edler und Immanuel Ott

Musiktheorie zwischen Historie und Systematik

1. Kongreß der
Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie
Dresden 2001

herausgegeben von
Ludwig Holtmeier, Michael Polth
und Felix Diergarten

Druckfassung: Wißner-Verlag, Augsburg 2004
(ISBN 3-89639-386-3)



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.

»... Mahler als Sprachrohr benützt«?

Zur Analyse von Arnold Schönbergs op. 19, Nr. 6
und Anton Weberns op. 21

VON OLIVER WIENER

einem ägyptischen auge
überm ufer

chiffrieren – dechiffrieren – chiffrieren

»le rôle du système n'est pas ici de transmettre un message positif (ce n'est pas un théâtre des signifiés), mais de faire comprendre que le monde est un objet qui doit être déchiffré (c'est un théâtre des signifiants).«

Roland Barthes

Luigi Dallapiccola hatte unterm Mond des 9. März 1942 auf der Durchreise von Ungarn nach Italien die Gelegenheit, im Hause seines Wiener Freundes Schlee Anton Webern »die Hand zu drücken«. ¹ Bei dem unruhigen Gespräch über Krieg und Musik fiel »der Name von Kurt Weill. ... Webern explodiert plötzlich ... und stellt mir die unumwundene Frage: Was finden Sie an einem solchen Musiker noch von unserer großen mitteleuropäischen Tradition, der Tradition, die Namen wie (und hier zählt er sie an den Fingern auf) Schubert, Brahms, Wolf, Mahler, Schönberg und den meinen umfaßt:« Der um die Antwort Verlegene, weniger befremdet über Weberns Zornausbruch als über seine Verwendung des Begriffs »Tradition«, von dem er »angenommen hätte, daß er keinen Platz in Weberns Wortschatz fände«, hat den Vorfall aus 23 Jahren Distanz so kommentiert:

»Was mir 1942 unverständlich erschien, ist heute allen klar, die mit Anton Weberns Werk vertraut sind. Ohne alle Anstrengung sehen wir, wieviel er der Tradition, dem ›Ländler‹ verdankt; und wenn man die erste Seite der Symphonie op. 21 als ›Transpa-

1 Luigi Dallapiccola, *Begegnungen mit Anton Webern*, Melos 32 (1965), S. 115–117, hier S. 116. Es handelt sich hier um Tagebuchaufzeichnungen, die Dallapiccola für die spätere Veröffentlichung mit kleinen Kommentaren versehen hat. Der Bericht verdeutlicht wie kaum ein anderes Dokument Weberns historisch-apologetischen Traditionsbegriff (vgl. hierzu Wolfgang Martin Stroh, *Anton Webern. Historische Legitimation als kompositorisches Problem*, Göttingen 1973). Unüberhörbar kommt hinter der Wortwahl »Musiker« eine starke Verachtung zum Vorschein. Audiatur et altera pars: Weill hat die (ihm abgesprochene) Einsicht in Weberns »Tradition« sehr wohl besessen, vgl. v. a. seine beiden Berichte über Mahlers 9. Symphonie und die Musik Arnold Schönbergs, die Weill 1926 für die Zeitschrift *Der deutsche Rundfunk* geschrieben hat, ediert in: Kurt Weill, *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften. Erweiterte und revidierte Neuausgabe*, hg. v. Stephen Hinton u. Jürgen Scherbera unter Mitwirkung v. Elmar Juchem, Mainz 2000, S. 314 f. und 316 f.

renz: hören will, wird es nicht zu schwer sein zu bemerken, daß sie trotz aller Verschiedenheit als eine letzte Erinnerung an den Anfang der vierten Brahms-Symphonie betrachtet werden kann.«²

Im Hören des Geschriebenen³ geht Dallapiccola nicht über die graphozentrische Praxis musikalischer Analyse (der auch Schönberg huldigt) hinaus: Erst das Lesen entbirgt Geheimnisse, die dem der sinnlichen Unmittelbarkeit und der Transitorik musikalischer Phänomenalität ausgelieferten Gehör verschlossen bleiben.⁴ Aufmerksamkeit verdient Dallapiccolas Aufwertung des Rezipierens zum arbiträren Akt, in der eine Poetik des offenen Kunstwerks⁵ anklingt. Erst der hermeneutische Zugriff des Rezipienten ermöglicht die Interpretation eines Werkes als historische ›Transparenz‹. Gerade aber an diesem Wort, das wohl nicht ganz zufällig jenes andere schon durch die alliterative Rekurrenz substituiert, wird deutlich, daß Dallapiccola in seinem Vokabular dem Begriff ›Tradition‹ so wenig Platz einräumt, wie er zur Zeit vor der Tagebuchnotiz Webern unterstellt hatte.⁶

2 Dallapiccola, *Begegnungen* (Anm. 1), S. 116.

3 Der Vergleich von Weberns op. 21 mit der 4. Symphonie von Brahms ist kaum über den Höreindruck, eher über analytische Reflexion nachvollziehbar. Wahrscheinlich hat Dallapiccola den Terzenaufbau des Hauptthemas aus dem ersten Satz im Sinn, den Schönberg in *Brahms the progressive* beschreibt (*Style and Idea*, New York 1950, S. 62 f. Schönbergs Erklärung des zusammenhangstiftenden Moments als aus Inspiration gezeugte Kombination erinnert nicht zufällig an den Beginn seines Essays *Composition with twelve tones*, a. a. O., S. 102 f.). Die Quartenschichtung des Tonraums im ersten Teil des ersten Satzes von Weberns *Symphonie* ließe sich in dieser Hinsicht als Äquivalenz (zur Terzschichtung) innerhalb der dodekaphonen Struktur beschreiben. Es wäre leicht, weitere Deutungsangebote für den Vergleich zu finden. Da ihn Dallapiccola nicht expliziert, bleibt nur, die Rekonstruktion des Gemeinten im hypothetischen Status zu belassen. Anhaltspunkte mag sein eigenes Schaffen geben. Zur kompositorischen Auseinandersetzung mit Schönbergs Wiener Schule und der spätromantischen deutschen Musik vgl. Fiamma Nicolodi, *Luigi Dallapiccola e la Scuola di Vienna. Considerazioni e note in margine a una scelta*, Nuova rivista musicale italiana 17 (1983), S. 493–528.

4 Es gibt freilich auch den umgekehrten Fall. Die hier gezeigte Verbindung zwischen den Kompositionen Weberns und Mahlers wurde vom Höreindruck ausgelöst.

5 Vgl. Umberto Eco, *Opera aperta*, Mailand 1962. Deutsch v. Günter Memmert, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. 1973, insb. S. 27–59.

6 In Dallapiccolas brüchigem Übergang Ländler/Symphonie spiegelt sich ein mit diskriminierender Wertung geladenes Dispositiv oraler/skripturaler Überlieferung, das von der aufgeklärten Philosophie mit Dichotomien wie Tradition/Verstand verschärft worden war. In ähnlicher Weise unaufgelöst begegnet uns dieser Gegensatz bei dem grundlegenden Aufsatz von Zofia Lissa (*Prolegomena zur Theorie der Tradition in der Musik*, Archiv für Musikwissenschaft 27 [1970], S. 153–172), der in erster Linie auf die Produktion musikalischer Kunstwerke innerhalb der (nationalen) Tradition abzielt und den musikanthropologischen und -ethnologischen Bereich gründlich ausklammert. – Die kritische Rekonstruktion von Weberns Begriffsverwendung wird vermutlich ähnliche Probleme aufwerfen wie die von ›Falschheit‹ (vgl. den Beitrag von Karsten Mackensen in diesem Band). Für Webern dürfte am ehesten der durch die Erfahrung von Historizität und durch den dialektischen Rückbezug aufs Subjekt angereicherte Traditionsbegriff, wie er bei Goethe in der Geschichte der Farbenlehre formuliert wird, Geltung finden. Vgl. Siegfried Wiedenhofer, Art. *Tradition, Traditionalismus*, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hg. v. Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck, Bd. 6, Stuttgart 1990, S. 607–650, hier insb. S. 630–635 und S. 636–638. Dieses historisierte ›In-der-Tradition-Stehen‹ des Subjekts Webern wird durch Dallapiccolas Bericht evident. Einen ausbaufähigen Anstoß zur Rekonstruktion von Weberns Denken im Rahmen der Goethe-Rezeption seit dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts gibt Barbara Zuber (*Gesetz + Gestalt. Studien zum Spätwerk Anton Weberns*, München 1995, vgl. insb. S. 20–29). Sie hebt hauptsächlich auf monistische morphologische Metaphorik des musikalischen Kunstwerks ab. In diesem Zusammenhang spielt schon früh Gustav Mahler eine für Weberns kompositorisches Denken konstitutive Rolle (vgl. a. a. O., S. 24). Der Bezug zu Weberns Selbstverständnis als Komponist in der ›Tradition‹ ist Desiderat. – Als Beispiele scheinbar ›voraussetzungsloser‹ Begriffsverwendung: William Austin, *Webern and the Tradition of the Symphony*, in: Hans Moldenhaut/Demar Irvine (Hg.), *Anton Webern Perspectives*, Se-

In der folgenden Skizze wird Weberns Umgang mit seiner Tradition anhand eines Ausschnittes aus einem größeren intertextuellen Netz auch nur schlaglichtartig aufgezeigt werden können.⁷ Bei der Analyse dieses Intertextes besteht meine Absicht weniger darin, modellhafte als vielmehr individuelle Momente hervorzuheben.⁸ Daß Musik sich zu ihr vorgängiger Musik (Prätext) irgend intertextuell verhält, ist eine triviale Aussage, die durch eine Eingrenzung des Textbegriffs einerseits, durch ein spezielles Interpretationsinteresse andererseits konkretisiert werden muß. Die folgenden Textbeziehungen können als zusammenhängende Narration gelesen werden. Bislang ist die musikalische Intertext-Analyse zumeist auf dichte und schnell erkennbare Textbeziehungen eingegangen. Im vorliegenden Fall geht es um die dunkle Umkehrung dessen: die Formulierung als Rätsel.

Die Narration beginnt auf dem Grinzinger Friedhof: Dort wird Gustav Mahlers Leiche am 22. Mai 1911 zu Grabe getragen. Schönberg hat dieses einschneidende Ereignis schöpferisch in zweierlei Weise reflektiert, zum einen in einem Gemälde *Das Begräbnis Gustav Mahlers*,⁹ zum anderen in einer Komposition, dem Klavierstück op. 19, Nr. 6.¹⁰ Daß dieses Stück »unter dem Eindrucke von Mahlers Begräbnis entstanden« sei, ist mit Egon Wellesz' Monographie seit 1921 allgemein bekannt geworden.¹¹ Schönberg hat es als letztes Stück komponiert, die Niederschrift trägt das Da-

attle/London 1966, S. 78–85; Kathryn Bailey, *Webern's Opus 21. Creativity in Tradition*, *Journal of Musicology* 2 (1983), S. 184–195.

- 7 Der vorliegende Beitrag ist die erste Teilskizze zu einem größeren Projekt, dessen Ziel es ist, den Textbegriff Schönbergs und seines direkten Umfelds, insbesondere Weberns, zu rekonstruieren und zu kritisieren. Dabei wird ›Text‹ nicht in enger dokumentarischer, sondern in weiter Bedeutung als Überbegriff für Prämissen und systematische Dispositive der Kunstproduktion, als ›kultureller Text‹ verstanden. Vgl. Detlef Garz/Klaus Kraimer (Hg.), *Die Welt als Text. Theorie, Kritik und Praxis der objektiven Hermeneutik*, Frankfurt a. M. 1994; Dirk Hartmann/Peter Janich (Hg.), *Die kulturalistische Wende. Zur Orientierung des philosophischen Selbstverständnisses*, Frankfurt a. M. 1998.
- 8 Der Begriff ›Modell‹ innerhalb der musikalischen Intertextualitätsdebatte scheint prekär. So untersucht Thomas Schäfer in seiner Dissertation (*Modellfall Mahler. Kompositorische Rezeption in zeitgenössischer Musik*, München 1999) am »Modellfall Mahler ... Formen produktiver respektive kompositorischer Rezeption in der zeitgenössischen Musik.« Der in der Einleitung entwickelte Diskurs postmodernen Komponierens zeigt aber, daß Mahler nicht als ein Modellfall unter mehreren, sondern als zentraler Referenzpunkt an der historischen Schnittstelle zur musikalischen Moderne zu werten ist; vgl. Martin Zenck, *Musik als begrifflose Erkenntnis*, München 1977, S. 225. – Eine stärker auf technische Details fixierte Studie zum gleichen Komplex, die kurz vor Schäfers Studie entstanden ist, bietet Lisa Brooks Robinson, *Mahler and Postmodern Intertextuality*, Phil. Diss. Yale University 1994.
- 9 Abbildung bei Karin von Maur, *Arnold Schönberg oder die Vereinigung von Musik und Malerei*, in: Max Hollein/Blazenka Perica (Hg.), *Die Visionen des Arnold Schönberg. Jahre der Malerei – The Visions of Arnold Schönberg. The Painting Years* (Katalog zur Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt, 15. Febr.–28. April 2002), Ostfildern-Ruit 2002, S. 21–35, hier S. 26. Von der linken Bildseite ist starker Lichteinfall zu sehen, der sich als Erleuchtung durch den Geist des ›Heiligen‹ Mahler deuten ließe. Das Grab ist sicher auch deshalb leer dargestellt, weil Mahler in enger Parallele zu Christus als wiederauferstanden und unsterblich apostrophiert werden soll. Die plötzliche Erleuchtung durch den wolkigen Himmel korrespondiert mit der Beschreibung Bruno Walters, der das Begräbnis wie eine Mahlersche Sequenz von »Kondukt« und »Durchbruch« stilisiert (*Gustav Mahler. Ein Porträt*, Berlin/Frankfurt a.M. 1957, S. 55).
- 10 Das enge Verhältnis zwischen Schönberg und Mahler ist oft erörtert worden und bedarf keines ausführlichen Referates mehr.
- 11 Egon Wellesz, *Arnold Schönberg*, Wien 1921, S. 39. Hans Heinz Stuckenschmidt und Willi Reich haben später versucht, den Bezug zu explizieren: vgl. Stuckenschmidt, *Arnold Schönberg. Leben, Umwelt, Werk*, Zürich 1974, S. 100; Willi Reich, *Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär*, München 1974, S. 64. Von Schönberg selbst liegt uns diesbezüglich kein autorisiertes Dokument vor. Wie die Informationskolportage vor sich gegang-

tum des 17. Juni 1911, die Komposition der fünf ihm vorausgehenden Stücke war schon im Februar abgeschlossen.¹²

1993 hat Albrecht von Massow eine überdenkenswerte Deutung des sechsten Stückes unter den Schlagworten »Abschied« und »Neuorientierung« vorgelegt:¹³ Der erste Klang des Stückes kann (mit Stuckenschmidt) als Reflex auf Mahlers Spätwerk verstanden werden, genauer: als Reflexion über eine zentrale Tonkonstellation zu Beginn der 9. Symphonie Mahlers.

The image shows a musical score example with five parts labeled a) through e). Part a) is titled 'Mahler IX:1 3 (Hr.)' and shows four staves of music in bass clef with a key signature of two sharps (D major). The staves are labeled '4-5 (Hr.)', '5-6 (Hr.)', and '6-7 (Vi.2, Hr., Vc.)'. Part b) shows a transformation of a bass clef chord into a treble clef chord. Part c) is titled 'Schönberg op. 19:6, 1-2' and shows a piano piece in treble and bass clefs with a key signature of two sharps and a dynamic marking of 'pp'. Part d) is titled 'Schönberg op. 9, 1-2' and shows a piano piece in treble and bass clefs with a key signature of two sharps and dynamic markings of 'fp' and 'f'. Part e) shows a transformation of a bass clef chord into a treble clef chord. Arrows indicate the relationships: from a) to b), from b) to c), from d) to e), and from e) to c).

Bsp. 1

Suggestiv ist die Deutung der »weiten, hohen Lage ... als Ausdruck von Verklärung«.¹⁴ (Der verklärende Lichteinfall in Schönbergs Begräbnis-Bild könnte mit dem hohen Klang parallelisiert werden.) Daß erst Schönberg die drei Töne *a-fis-h* zu einem Akkord zusammengefaßt habe, um diesen als statisches »Relikt einer vergangenen Zeit erscheinen« zu lassen, scheint mir übertrieben (und auch sachlich nicht richtig; bereits bei Mahler wird die Konstellation vertikalisiert); überspitzt auch die Deutung der sich hinzugesellenden Quartstruktur, die in gleicher Weise als Reflex, diesmal auf die har-

gen sein könnte, ist leicht zu imaginieren, wenn man an Max Deutschs Bericht denkt: *Das dritte der Fünf Orchesterstücke opus 16 ist eine Fuge*, in: *Arnold Schönberg* (Musik-Konzepte Sonderband), München 1980, S. 20–28.

12 Zur Datierung: Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke, Abteilung II, Reihe B, Bd. 4: Kritischer Bericht, Skizzen, Fragmente*, hg. v. Reinhold Brinkmann, Mainz/Wien 1975, S. 17.

13 Albrecht von Massow, *Abschied und Neuorientierung – Schönbergs Klavierstück op. 19,6*, Archiv für Musikwissenschaft 50 (1993), S. 187–195. Einschlägige analytische Literatur dort insb. S. 187, Anm. 2.

14 Von Massow, *Abschied* (Anm. 13), S. 190.

monische Struktur von Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9, bezogen werden kann (Bsp. 1d und e), als kontrastives dynamisches Moment: Ob das leise Ineinanderklingen »den einschneidenden Übergang der Musikgeschichte von der Tonalität zur Atonalität«¹⁵ bezeichnen soll, ist zu bezweifeln. Erstens ist dasselbe pitch-class-set zu Beginn des ersten Stückes anzutreffen,

Schönberg op.9:6, 1-4 op.9:1, 1

pc set 9-3
(subset 8-z15)

Bsp. 2

doch wird dort niemand in der stärker syntaktisch geprägten Struktur einen fundamentalen Bruch im Material diagnostizieren wollen. Zweitens steht der erste Akkordkomplex des sechsten Stückes geradezu musterhaft für graduellen Aufbau emanzipierter dissonanter Akkorde, wie ihn Schönbergs *Harmonielehre*¹⁶ erläutert. Die dort der weiten Lage attestierte Abmilderung der Dissonanzwirkung spricht gegen die These einer kontrastiven Juxtaposition.

Es ist überhaupt fraglich, ob eine so rigoros denotierende Deutung (die von der ›Gehalt-Analyse‹ Eggebrechtscher Prägung ausgeht und auf Konstatierung ›semantischer Vokabeln‹ abzielt) nicht eigentlich schief zu den ästhetischen Prämissen des op. 19 steht. Schönberg formuliert um 1911, deutlich etwa im Briefwechsel mit Kandinsky,¹⁷ eine inspiratistische Poetik des Enigmatischen, die besagt, daß das Kunstwerk produktiv nur als Rätsel geschrieben und gelesen werden kann. In Karl Kraus' aphoristischer Formulierung: »Künstler ist nur einer, der aus der Lösung ein Rätsel machen kann.«¹⁸ Würde die Lösung als Regel mißverstanden, entstände das von Schönberg als bloße Stilkopie verferme »Konstrukt«.¹⁹ Schönberg nennt das antikonstruktivistische Komponieren eine Suche nach der jeweils adäquaten »Chiffrier- und Deciffrier-Methode«, die »an sich wertlos, Material bietet, neue Rätsel zu schaffen« –

15 A. a. O., S. 191.

16 Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1922², S. 491 ff.

17 Zu der bemerkenswerten künstlerischen Parallelentwicklung Kandinskys und Schönbergs vgl. insb. Matthias Schmidt, *Arnold Schönberg und Wassily Kandinsky. Biographische Annäherungen*, in: *Schönberg, Kandinsky, Blauer Reiter und die Russische Avantgarde. Die Kunst gehört ganz dem Unbewußten – Art belongs to the unconscious, 9. März bis 28. Mai 2000*, hg. v. Christian Meyer, Wien 2000, S. 16–31; Esther da Costa Meyer, *Schönberg and Kandinsky. Emancipations*, a. a. O., S. 33–45.

18 Karl Kraus, *Beim Wort genommen*, in: ders., *Aphorismen* (Schriften, Bd. 8), Frankfurt a. M. 1988, S. 338.

19 Vgl. Schönbergs Brief an Kandinsky v. 19. August 1912, in: Arnold Schönberg/Wassily Kandinsky, *Briefe, Bilder und Dokumente*, hg. v. Jelena Hahl-Koch, Salzburg/Wien 1981, S. 69. Zu diesem Komplex vgl. auch Schönbergs oben angeführte Bemerkung zur zyklischen Motivverwandschaft in der 4. Symphonie von Brahms (Anm. 3).

das Rätsel als »Abbild des Unfassbaren«, als »unvollkommenes, d. i. menschliches Abbild«. ²⁰ Das schöpferische Subjekt wird ausgelagert auf die Position eines sich Offenbarungsmechanismen unterwerfenden, unbewußt Nachvollziehenden. ²¹ Dementsprechend gibt es keine aus Teilen konstruierte Form, sondern nur ein Ganzes, von Schönberg ausgedrückt durch die Gleichung »Form = Erscheinungsform«. Hier wäre der Raum zu suchen, in der zwei so disparat erscheinende Werke in Dialog miteinander treten können. Bekanntlich gipfelt Schönbergs Prager Gedenkrede in der Apotheose von Mahlers symphonischem Spätwerk als Verheißung visionärer Kunst: ²²

»Seine Neunte ist höchst merkwürdig. In ihr spricht der Autor kaum mehr als Subjekt. Fast sieht es aus, als ob es für dieses Werk noch einen verborgenen Autor gebe, der Mahler bloß als Sprachrohr benützt hat. Dieses Werk ist nicht mehr im Ich-Ton gehalten. Es bringt sozusagen objektive, fast leidenschaftslose Konstatierungen, von einer Schönheit, die nur dem bemerkbar wird, der auf animalische Wärme verzichten kann und sich in geistiger Kälte wohlfühlt.« ²³

Diese Charakterisierung ist keineswegs unverständlich, man denke an den Schein antisubjektivistischer und konstruktionsnegierender Entwicklungslosigkeit, der den hermeneutischen Zugang zur 9. oft erschwert hat. ²⁴ Wie Schönberg begonnen hat, dieses Kunsträtsel zu dechiffrieren, bleibt uns verborgen, doch ist anzunehmen, daß seine Aneignung der Partitur den Weg der üblichen Praxis über die Klaviertastatur ging, ²⁵ da zur Zeit der Komposition von op. 19, Nr. 6 die Uraufführung der 9. noch ausstand. Der Verlauf des Klavierstücks ließe sich als vorsichtiges ›Ertasten‹ beschreiben, ein Eindruck, zu dem ein stark haptisches Moment beiträgt, das das Stück von vielen anderen Klavierkompositionen Schönbergs merklich unterscheidet. Mit dieser Vorstellung eines improvisatorischen Ertastens korreliert das im Gegensatz zu den oft dichten Prozessen der vorangehenden Stücke relativ offenliegende Ausgreifen des Quartensystems.

20 Alle Zitate aus demselben Brief, a. a. O.

21 Mit diesem Bild des Künstlers als Visionär korreliert Schönbergs Portrait von Gustav Mahler als Vision. Vgl. Hollein/Perica (Hg.), *Die Visionen des Arnold Schönberg*, (Anm. 9), S. 133. Dazu von Maur, *Vereinigung* a. a. O., S. 26.

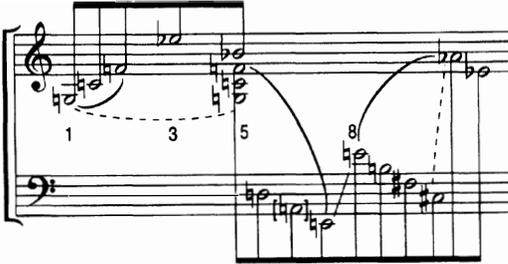
22 Diese Partie hat Webern stark beeindruckt: Anton Webern, *Briefe an Heinrich Jalowetz*, hg. v. Hans Lichtenhahn (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 7), Mainz 1999, S. 225.

23 Schönberg, *Mahler*, in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (Gesammelte Schriften 1), hg. v. Ivan Vojtech, Frankfurt a. M. 1976, S. 23. Zur problematischen Textgestalt vgl. a. a. O., S. 482.

24 Vgl. Bernd Sponheuer, *Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers*, Tutzing 1978, S.403 ff.

25 Vgl. Weberns Bericht, wie er mit Berg und Jalowetz am 28. Juni 1912 die Partitur der 9. durchgespielt habe: Hans u. Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. A Chronicle of His Life and Work*, London 1978, S. 160.

Schönberg op. 19:6, Quartstrukturierung (Zahlen bezeichnen Takte)



Bsp. 3

Dieser Prozeß reicht bis in den achten Takt, wird jedoch durch zwei negierende Gesten verunklart: Im siebten Takt eine Melodie, die mit ihrem weiten Sprung kaum als solche kenntlich ist; im achten eine gegen die Akzentstruktur des Takts geschriebene akkordische Wendung, die »genau im Takt« gespielt werden soll.

Es ist zweifelhaft, ob aus den disparaten Zeichen, die Schönberg setzt, positive Aussagen abgeleitet werden können. Durch konventionalisierte Zeichen (z. B. ›Topoi‹) präsentierbare Aussagen sind nur innerhalb eines syntaktischen Rahmens verständlich. Ein solcher ist in op. 19, Nr. 6 schon durch die Negation metrischer Gleichmäßigkeit fast gänzlich destituiert: Die Mahler-Reminiszenz wird entzeitlicht. Zugleich wird sie als Programm, als Chiffriermaschine des eigenen Tastens in harmonischen Systemen dechiffriert. Vielleicht ist die ›Aussage‹ des Stücks in diesem selbstreferentiellen Suchen zu finden, in der Befragung der Signifikanten nach potentieller Referenz zueinander. Ein Rätsel; und vielleicht kein Wort, das trifft?²⁶

rechiffrieren

No digas una palabra mas
 No me fio de ti, ya oi
 Eso en algun lugar y no
 Te lo has aprendido bien ...

Baja, amor
 El volumen de tu receptor
 Y en silencio intenta convencerme ...

Es una historia de play-back
 Alguien dicta en la sombra y tu
 Solo mueves los labios
 Solo mueves los labios ...

Radio Futura, *La ley del desierto – la ley del mar*

26 Auch dies eine Charakteristik, die Sponheuer (*Logik des Zerfalls* [Anm. 24], S. 406), an Mahlers 9. entwickelt, deren »gesamter Ton ... sich sprachlichem Zugriff hartnäckig widersetzt«.

In Anton Weberns 1912 publizierter Würdigung von Schönbergs kammermusikalischem Schaffen nimmt der Topos des Nicht-Verbalisierbaren die Position ein, die in Schönbergs Prager Rede der enigmatischen Vision zukam. »Die neuen Klavierstücke«, schreibt Webern, »sind ganz kurze, unglaublich zarte und ausdrucksvolle Gebilde. Was man auch sagt, alles wird zur Phrase dieser Musik gegenüber.«²⁷ In einem Text, der zuvor die Neuerungen des Lehrers als lineare technische Fortschrittsgeschichte beschreibt, mutet dieser Satz seltsam an. Offenbar hatte Webern gehnt, daß er das Rätsel wiederum nur musikalisch würde dechiffrieren können.

Dies geschieht relativ spät und zwar mit einem Werk, in dem Webern zu einer neuen Form der Faßlichkeit durch dichtesten Zusammenhang dank des Januar 1922 im Hause Schönbergs verkündeten »Gesetzes« gekommen zu sein glaubt, der *Symphonie* op. 21.²⁸ Über den oft analysierten und von Webern selbst thematisierten immanenten Konnex des Satzes hinaus läßt sich ein geschichtlicher Konnex ausfindig machen, der nicht nur generell auf die Gattungsgeschichte zurückverweist. Vielmehr ist die im ersten Satz der *Symphonie* repräsentierte Idee des »musikalischen Raumes«²⁹ als Raum der Reminiszenz entzifferbar. Elmar Budde³⁰ hat darauf aufmerksam gemacht, daß Webern sich mit dem Symphoniker Mahler bereits in den atonalen Orchesterstücken auseinandergesetzt und die Mahlerschen »Suspensions«-Partien in seinen Kompositionen als statische Klangflächen dechiffriert hat. Zwar ließen sich die von der Tonhöhe her statisch angelegten Partien des ersten Satzes der *Symphonie* als solche (allerdings stark gebrochenen) Klangflächen noch interpretieren.³¹ Näher liegt, daß diese Klangstruktur der *Symphonie*, vor allem ihre für Weberns spätere Werke wenig übliche Verwendung von Horn, Harfe und im mittleren Register geführten Streichern, den Beginn von Mahlers 9. revoziert.

Wie der erste Satz der Mahlerschen *Neunten* entwickelt sich Weberns Satz aus der Zelle *a-fis* (Bsp. 4a). Das allmählich sich entfaltende D-Dur des Mahler-Satzes wird

27 Anton von Webern, *Schönbergs Musik*, in: *Arnold Schönberg. Mit Beiträgen von Alban Berg, Paris von Gütersloh, K. Horwitz, Heinrich Jalowetz, W. Kandinsky, Paul Königer, Karl Linke, Robert Neumann, Erwin Stein, Anton v. Webern, Egon Wellesz*, München 1912, S. 22–48, hier S. 48.

28 Die Entwicklungsphase des sogenannten »Interregnums« der atonalen Komposition (Begriff von Anton Webern, *Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen*, in: ders., *Wege zur Neuen Musik*, hg. v. Willi Reich, Wien 1960, S. 47) ist später von Schönberg wie Webern leider zu simplifiziert dargestellt worden. Angeblich hätte sich größerer Zusammenhang nur durch Entlangkomponieren am Text ergeben (vgl. a. a. O., S. 57, und Schönberg, *Komposition mit zwölf Tönen*, in: ders., *Stil und Gedanke* [Anm. 23], S. 106). Dadurch werden existierende Alternativen verschleiert. Z. B. sah Webern 1921 gerade durch die in den Liederzyklen entwickelten Verfahren die Möglichkeit, »in der Erfindung von größeren geschlossenen melodischen Gestalten bald in die Lage zu kommen, ein größeres symph. Werk zu schreiben«, *Briefe an Jalowetz* [Anm. 22], S. 494. Aus Raumgründen muß eine detaillierte Darstellung hier entfallen.

29 Zum Begriff vgl. Regina Busch, *Über die horizontale und vertikale Darstellung musikalischer Gedanken und den musikalischen Raum*, in: *Anton Webern I* (Musik-Konzepte Sonderband), München 1983, S. 225–250.

30 *Bemerkungen zum Verhältnis Mahler-Webern*, Archiv für Musikwissenschaft 33 (1976), S. 159–173. Wichtig in unserem Zusammenhang auch: René Leibowitz, *Webern und Mahler*, in: *Darmstadt-Dokumente I* (Musik-Konzepte Sonderband), München 1999, S. 106–109; Oliver Fürbeth, *Die Frage nach dem »Ausdruck« im Spätwerk Anton Weberns*, Musik & Ästhetik 11 (1999), S. 43–50.

31 Vgl. Derrick Puffett, *Gone with the summer wind, or, What Webern lost. Nine variations on a ground*, in: Kathryn Bailey (Hg.), *Webern Studies*, Cambridge/New York 1996, S. 32–73.

von Weberns *Symphonie* in einen ebenso weichen klangfarblich aufgefächerten Zwölf-tonraum übersetzt« (Bsp. 4b):

a)

b)

Bsp. 4

Die wohlbekannte Organisation des Raumes als symmetrische Verkettung zweier Quartschichtungen (Bsp. 5a) läßt sich auf Schönbergs *Kammersymphonie* beziehen und ruft zugleich die integrative Bedeutung in Erinnerung, die Schönberg in der Harmonielehre dem »Quartensystem«³² zuschreibt (Bsp. 5b). In der Tat klingen in Weberns Quartan-Ordnung auch strukturell zentrale Akkorde aus Mahlers Satz latent mit (Bsp. 5c) und zwar der D-Dur-Klang mit Sexte und None und der d-moll-Klang mit großer Septime (das harmonische Zentrum des zweiten Themas).

a)

b)

c)

Bsp. 5

Sogar die erste strukturell gewichtige Alteration des *b* zu *b* (bei Mahler eindringlich querständig zwischen Streichern und Horn in Takt 13) findet sich bei Webern als langes Echo von Klarinette und Horn:

Bsp. 6

32 Schönberg, *Harmonielehre* (Anm. 16), S. 486.

Darüber hinaus dechiffriert die Tonraum-Konstellation der *Symphonie* ein Merkmal des Schönbergischen Klavierstücks, die verborgene Symmetrie um den Ton a^1 , um den bereits der erste sechstönige Klang angeordnet ist (Bsp. 7a):

Bsp. 7

Lagenunabhängig ist das a auch als Symmetrieachse der Entfaltung des chromatischen Totals im Klavierstück beschreibbar (Bsp. 7b). Bei Webern kann das a , die harmonische Symmetrieachse, als Rekonstruktion des bei Schönberg aus dem Mahlerschen Satz dekonstituierten Dominantpedals a , Zentrum des tonalen »Kräfteparallelogramms«,³³ in die Dodekaphonie gelesen werden. Nur erwähnt sei die echoartige, quasi-imitatorische Folge von Einsätzen, bei Mahler eine dichte assoziative Folge, die Webern in einen von inneren Echos durchdrungenen Satz aufhebt, angedeutet an einer Gegenüberstellung der beiden Initialaktionen: Die Mahlersche ›Variante‹ (Harfe und Horn) findet eine Beantwortung in der ineinandergeschobenen Sextimitation (Horn und Harfe) bei op. 21:³⁴

Bsp. 8

33 Zum Begriff vgl. Webern, *Wege* (Anm. 28), S. 16.

34 Die Analyse ließe sich erheblich, bis in Ähnlichkeiten größerer struktureller Prozesse, vertiefen. Ferner wäre der Aufhebung der Dur-Moll-tonalen »Zweigeschlechtigkeit«, die Mahlers Satz beherrscht, in das chromatische »Übergeschlecht« (Webern, *Wege* [Anm. 28], S. 39) mit Ansätzen der Gender Studies zu begegnen. Dies soll an einem anderen Ort geschehen.

Wenn wir – im Hinterkopf Peter Oswalds These, daß musikalische Zeitgestalt ein Seismograph historischer Zeit sei³⁵ – die rhythmische Faktur betrachten, so ist parallel zur harmonischen Organisation zu konstatieren, daß Webern sich der rhythmischen Ordnung Mahlers, die in den Ausschwingphasen der Klavierakkorde von op. 19, Nr. 6 verklungen war, wieder annähert. Webern nimmt jenen rhythmischen Gestus auf, der dem Mahler-Satz den unterdrückt dumpfen Kondukt-Charakter verleiht, und integriert ihn in einen äußerlich durch die Summation quiétierten, doch innerlich komplex aufgespaltenen Zeitraster.

The image shows a musical score example labeled 'Bsp. 9'. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Mahler, IX.:1, 5-6' and 'Hrf.' (Harp). It shows a rhythmic pattern of quarter notes with stems pointing down, followed by rests. The middle two staves are labeled 'ostinate Figur' and 'Komplementärrhythmus'. The 'ostinate Figur' shows a sequence of quarter notes with stems pointing down, followed by rests. The 'Komplementärrhythmus' shows a sequence of quarter notes with stems pointing up, followed by rests. The bottom staff is labeled 'Webern, op. 21:1, 2-3' and shows a rhythmic pattern of quarter notes with stems pointing down, followed by rests. The key signature for all staves is one sharp (F#).

Bsp. 9

Bereits die Vorschrift »Ruhig schreitend« schreibt Mahlers »Andante comodo« in direkter Übersetzung nach. Der synkopische Rasterrhythmus kann auf Mahlers Harfenostinati zurückgeführt werden, die immer wieder den dreitönigen Kern *fis-a-h* vertikalisieren (Bsp. 9); die rhythmische Struktur des Kanonkopfs in Weberns Hörnern ist entzifferbar als ›Um-Schreibung‹ des repetitiven »Leitrythmus« (Adorno) der 9. in den Zweihalbe-Takt.

35 *Subkutane Seismographen. Zeit und Geschichte im ersten Satz von Mahlers IX. Symphonie, Gustav Mahler* (Musik-Konzepte Sonderband), München 1989, S. 276–303.

The image shows a musical score for Example 10. It consists of two main parts. The top part is labeled 'Mahler, IX, I, 1-5' and features a violin part (Vc.) and a horn part (Hr.). The bottom part is labeled 'Webern, op. 21, I, 1-2' and features a horn part (Hr.). The Webern part is annotated with 'rhythmische Kontur Beginn Kanon 1'. A 'rhythmisches Ostinato' is indicated by a dashed line above the Webern part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Bsp. 10

Eine Deutung liegt auf der Hand. Weberns *Symphonie* entwirft den Mythos eines Fortschritts, der ihre Prämisse ist, der Komponist schreibt ihr ihre ›Überlieferung‹ ein. Zugleich verrätst er sie durch eine opake Strukturierung, die der Musikologe Webern erklären kann (die Kanontechnik und die ›alten Niederländer‹). An die Stelle der nicht verbalisierbaren (da vielleicht zu sehr privatisierten) Historie tritt ein ›erlaubter‹ wissenschaftlicher, ›systematisch‹ sich gerierender Ersatzritus. Die Analyse wäre in einen breiteren Rahmen zu setzen, in dem weitere der Komposition präzedierende Mythen erkundet werden könnten, die es erlauben, diese Musik als Transparenz zu hören: die der Form, der Einheit, des Organischen,³⁶ auch die des Dispositivs Kultur/Natur: Im ersten Entwurf hieß der nicht realisierte erste Satz »Sonne«, der letzte (später erste) Satz »Mond«. – »Freilich [wäre] eine ganze mythologie von seitengassen nötig, um die gezeiten eines kleinen dezembermondes in fluss zu halten.«³⁷

36 Als kritischer Ansatz vgl. Alan Street, *Superior Myths, Dogmatic Allegories. The Resistance to Musical Unity*, Music Analysis 8/1 (1989), S. 77–124.

37 H. C. Artmann, *Gesammelte Prosa*, hg. v. Klaus Reichert, Bd. 1, Salzburg/Wien 1997, S. 23.

© 2004 Oliver Wiener (oliver.wiener@uni-wuerzburg.de, ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3581-1714>)

Julius-Maximilians-Universität Würzburg [Julius-Maximilians-Universität of Würzburg]

Wiener, Oliver (2004), »... Mahler als Sprachrohr benützt? Zur Analyse von Arnold Schönbergs op. 19, Nr. 6 und Anton Weberns op. 21« [“... Mahler used as a mouthpiece”? Analysing Arnold Schönberg’s op. 19, no. 6 and Anton Webern’s op. 21], in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001* (GMTH Proceedings 2001), hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner-Verlag, 183–194. <https://doi.org/10.31751/p.305>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Anton Webern; Arnold Schönberg; Gustav Mahler; intertextuality of music; musikalische Intertextualität; relationship of atonality to tonality; Symphonie op. 21; Verhältnis von Atonalität zu Tonalität

eingereicht / submitted: 01/01/2002

angenommen / accepted: 01/01/2002

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 14/10/2004

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 01/09/2024

zuletzt geändert / last updated: 20/08/2024