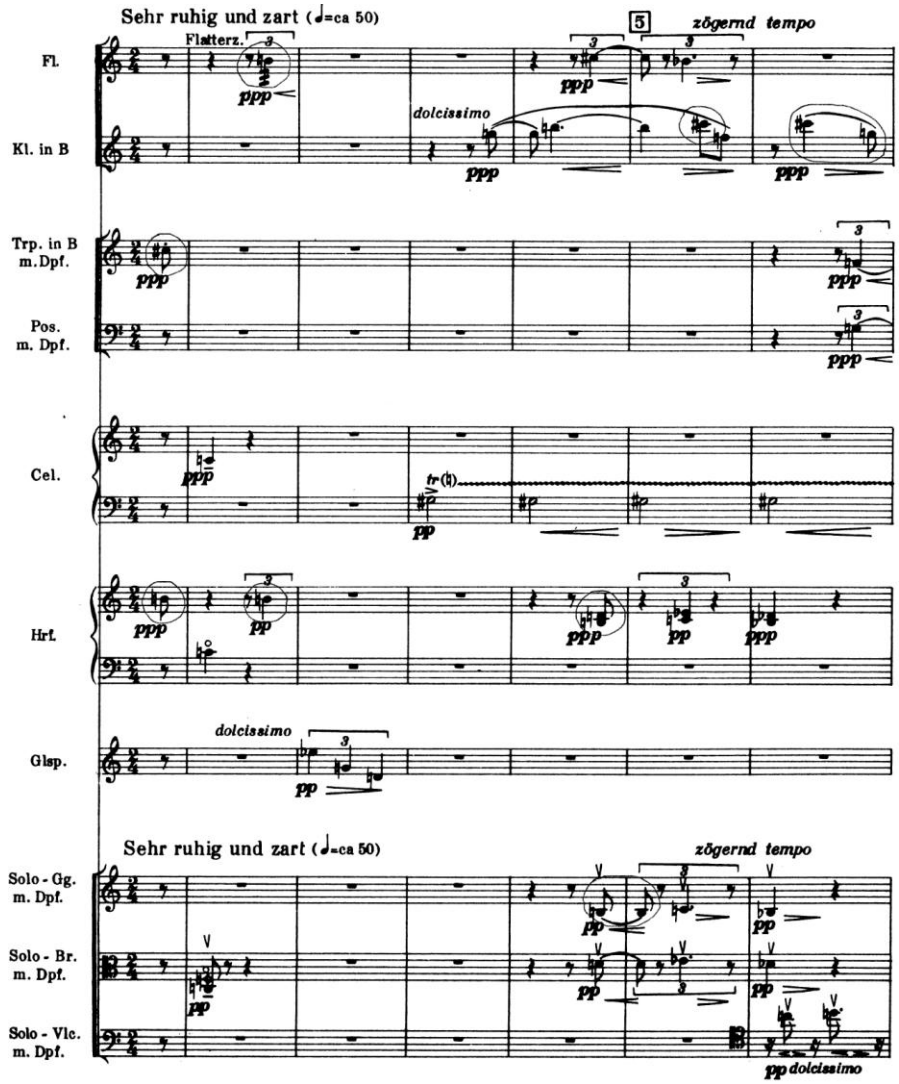
ANTON WEBERN (1883-1945) –
Fünf Stücke für Orchester op.10 (1911-13) – Freie Atonalität, Reduktion auf aphoristische Gesten

„Atonal" mit h und f?

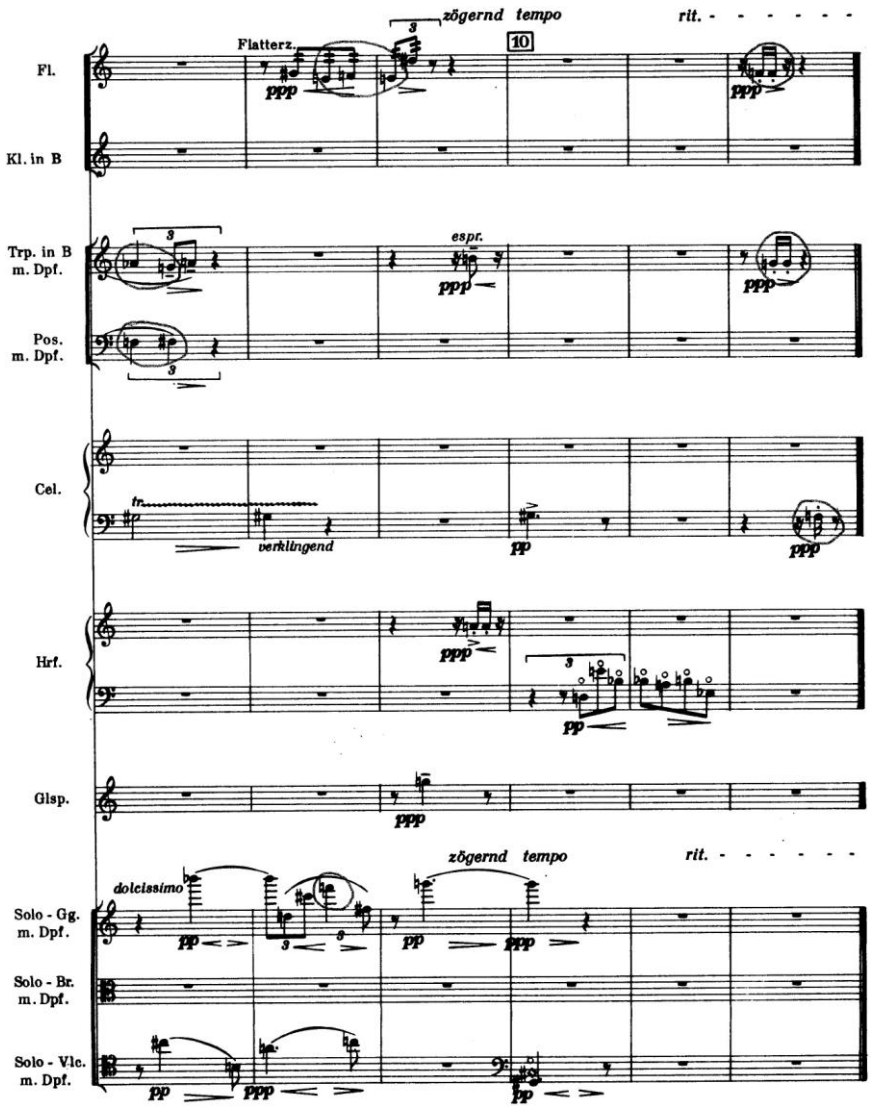
Vorweg: Ganz wohl fühle ich mich mit der Überschrift natürlich nicht. Inwiefern soll diese Musik „atonal" sein? Der Ton h (jeweils umkringelt) scheint doch eine bedeutende Rolle zu spielen, die Musik kehrt immer wieder zu ihm zurück und scheint sich nur widerwillig von ihm wegbewegen zu wollen (siehe Fl., Hrf.+Vl.-Vla.):



Trotzdem ist das nicht funktional tonal, und am Ende des nur 12 Takte langen Stückchens wird auch nicht zum h zurückgekehrt, stattdessen endet es auf dem tonal am weitesten entfernten Ton f (dieser und seine Leittöne umkringelt):
(auf der nächsten Seite)

Der Begriff „Atonalität" behagte auch den Komponisten der Zweiten Wiener Schule nicht – und das zu Recht. Bedeutet er doch wörtlich: „ohne Töne". Arnold Schönberg schlug den Begriff „Atonikalität" vor, also „ohne Tonika". Dieser Begriff konnte sich nicht durchsetzen, zum einen bestimmt, weil er nicht so flott über die Zunge geht, zum anderen, weil er das Phänomen der neuen Tonbeziehungen noch einseitiger nur unter dem Aspekt der Leugnung (funktionaler) Tonalität bezeichnet. Viele Komponisten haben immer wieder darauf hingewiesen, dass auch in ihrer neuen Musik ein Grundtongefühl wirksam sei. Selbst Anton Webern sprach noch davon, als er längst mit Zwölftonreihen komponierte, die ja eigentlich als Inbegriff der Atonalität gelten: *„Es ist übrigens auch die Deutung möglich, dass auch bei uns doch ein Grundton vorhanden ist – ich glaube bestimmt daran – aber dieser interessierte uns im Ablauf des Ganzen nicht mehr.*" (Vortrag 1933, zitiert in „Der Weg zur Neuen Musik", hrsg. von Willi Reich, Wien 1960). Wenn der Komponist es nun selber über seine am weitesten von der Tonalität entfernte Musik sagt, um wie viel mehr sollte es dann auch für die Musik gelten, die kurz nach dem „Überschreiten der Schwelle" entstand (es war ja eigentlich ein fließender Prozess)…

Es hat sich mittlerweile oft der Begriff „Freitonalität" durchgesetzt – er ist allgemein genug, verschiedene Übergänge von Tonalität und „Atonalität" gleichermaßen zu bezeichnen.



Der Weg zur freien Tonalität

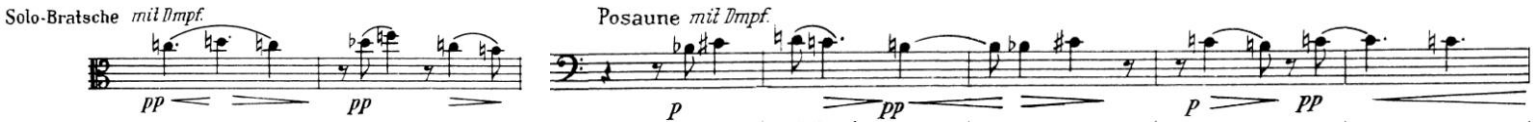
Ein Teil des Weges haben wir bei der Analyse der Berg-Sonate beobachtet: Er führte von der „Überspannung" der chromatischen Tristan-Harmonik über die Hinzunahme neuartiger Tonbeziehungen wie Quartenharmonik und Ganztonfeldern bis an jene Grenze, wo man gerade noch tonale Bezüge erfassen konnte – oder vielleicht auch nicht mehr... Auch wenn ich oben darauf hingewiesen habe, dass der Übergang von Tonalität zur Freitonalität fließend war, empfanden die Komponisten selber oftmals einen Punkt, an dem sie den gesicherten Grund verlassen hatten. Im Falle Schönberg kann man auch als Hörer diesen Übergang mitverfolgen: Er findet statt im Verlaufe des 2. Streich-quartetts von 1908, nominell in fis-Moll. Die Tonartbezeichnung empfindet man auch als absolut passend in Bezug auf den ersten Satz, der harmonisch ungefähr der Berg-Sonate entspricht (durch sein dreiklangsbetontes Thema womöglich sogar noch traditioneller). Der zweite Satz, ein Scherzo, spricht schon eine deutlich andere Sprache, die Melodik wird gezackter, wilder, die Harmonik mit Quart-Feldern bunter – dies entspricht aber alles noch dem recht beethovenschen Scherzo-Gestus. Etwas Entscheidendes passiert zu den letzten beiden Sätzen, äußerlich markiert durch die Miteinbeziehung eines Sopransolos auf Gedichte von Stefan George. In der „Litanei" (dritter Satz, in es-Moll) erscheinen die Spannungen noch chromatisch überdehnt, die „Entrückung" tut dann genau das, was Titel und Gedicht vorgeben. Die Klänge erscheinen zwar weit gespannt, aber nicht überspannt, sie gehorchen scheinbar neuen Gesetzen: „*Ich fühle Luft von anderem Planeten*." Die Harmonik ist zwar auf Terzen und Quinten aufgebaut, die Akkordkomplexe werden aber im Quartabstand ineinandergeschachtelt, so dass sich „luftige" Verbindungen ohne Tonika-Bezug ergeben. Die Melodik hingegen ist teilweise leittönig überdehnt, bevorzugt weite Intervalle und das Auffüllen chromatischer Räume (auch über Oktaven hinweg).

Ich kann jedem nur empfehlen, mit Schönberg auf die Reise zu dem anderen Planeten „Atonikalität" zu gehen. Das Streichquartett op.10 ist ein tönendes Stück Musikgeschichte und ein extrem lohnendes obendrein. Oft ist das Stück hektisch, nervös und aufregend. Mal lässt es sich aber auch Zeit auf dem Weg, verweilt an besonders schönen oder spannenden Punkten und nimmt uns an der Hand.

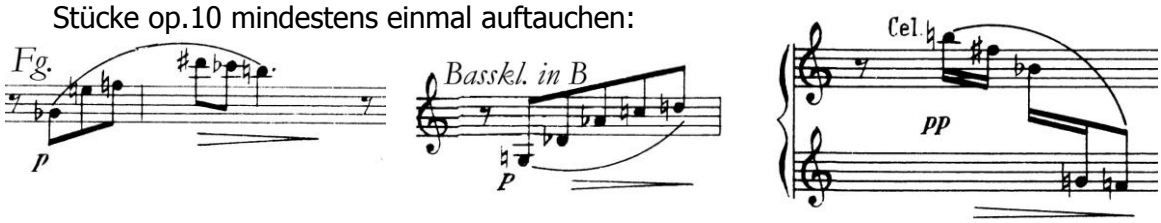
Dies kann man von Weberns Stil dieser Zeit nicht unbedingt behaupten. Die Musik ist zwar das Gegenteil von hektisch, aber trotzdem wird nirgendwo verweilt, was zur aphoristischen Kürze führt. Was zweimal gesagt wird, kann man sich behalten. Ein Ton, der mehrmals vorkommt, kann zum Zentralton werden. Was machen wir also mit einer Musik, die

alles dies *nicht* tut? Konzertaufführungen und Seminare (sogar mit Musikstudenten…!) zeigen, dass diese unscheinbare, zumeist ruhige Musik, der „*Wehleidigkeit in* (zur hohen Konzentration) *entsprechendem Maße fehlt*" (Schönberg über Weberns op.9), mehr verstören kann als ein expressionistischer „Schocker". Webern selbst hat in einem Brief an seinen Verleger 1927 angedeutet, was er für den Grund hält, dass seine Musik keine größere Verbreitung findet: „*Wohl weiß ich, dass mein Werk rein geschäftlich noch immer äußerst wenig bedeutet. Aber das liegt wohl in seiner bis heute fast ausschließlich lyrischen Natur begründet: Gedichte sind freilich wenig einträglich; aber schließlich müssen sie eben doch geschrieben werden*." Auch Weberns Weg zur aphoristischen Freitonalität hatte einige Stationen, doch verlief er etwas anders, als der seines Lehrers Schönberg und Mitschülers Berg. Webern spürte vielleicht deutlicher als seine Kollegen, dass die Aufgabe der Tonalität auch Konsequenzen für die Form hatte – wie schon oben gesagt, wo tonale Mittel zum Formenbau fehlen, müssen andere Mittel wirksam werden. Für Webern war das u.a. *der (Einzel-)Ton* – wo jeder Ton zu jedem anderen in Beziehung tritt, wird eigentlich seine Wiederholung überflüssig. Tatsächlich untermauern viele Stellen aus den opp.9, 10 und 11 genau diese Sicht. Webern selbst berichtet über die Arbeit an den Bagatellen für Streichquartett op.9: „*Ich habe in meinem Skizzenbuch die chromatische Skala aufgeschrieben und in ihr einzelne Töne abgestrichen. – Warum? – Weil ich mich überzeugt hatte: der Ton war schon da. – Es klingt grotesk, unbegreiflich, und es war unerhört schwer. – Das Gehör hat absolut richtig entschieden, dass der Mensch, der die chromatische Skala aufgeschrieben und in ihr einzelne Töne abgestrichen hat, kein Narr war*."

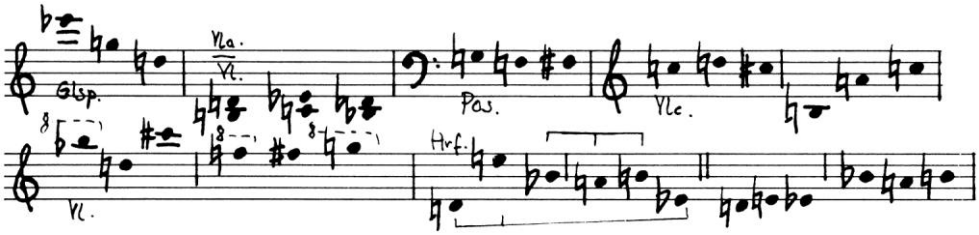
Auf dem Weg dahin hat Webern durchaus noch Linien mit zahlreichen Tonwiederholungen geschrieben. Die zwar auch schon kurzen, aber nicht unbedingt aphoristischen Orchesterstücke op.6 von 1909 sind voll davon (aus Nr.3 und Nr.5):



Aber auch hier gibt es schon die typischen weitgespannten Linien, die auch in jedem der Stücke op.10 mindestens einmal auftauchen:



Was aber fehlt, sind die Gruppen von meist drei Tönen (± eins), die das Klangbild von den etwas späteren Werken so beherrschen, hier beispielsweise die gesammelten Dreitongruppen aus op.10 Nr.1:



Wir sehen: die melodischen Figuren fallen in zwei Kategorien. Als erste gibt es die engintervallischen Tongruppen, häufig gekennzeichnet durch Auffüllen eines chromatischen Tonraumes. Beispiele: die sehr typischen Dreitongruppen der Vl. und Vla. (mit Hrf.) in T.4-6 – jede für sich füllt eine große Sekunde in einer kleinen Wellenbewegung aus, zusammen

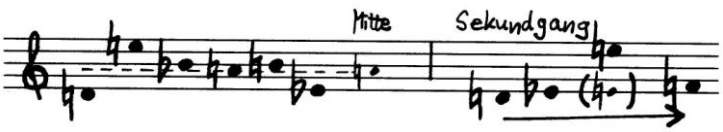
(Terzmixtur) wird sogar die große Terz vollständig abgedeckt. Ähnlich erscheinen die Tongruppen der beiden Blechbläser T.6f, nur der Viertongruppe der Trp. fehlt ein e zur vollständigen Chromatik, dieser Ton erklingt jedoch einen Takt später in der Fl.

Die zweite Kategorie könnte beschrieben werden als weit-intervallige Figuren in dissonantem Rahmen. Zu ihr gehören die Glsp.-Figur in T.2, Vlc. T.6-8, Vl. T.7-9, Fl. T.8f und Hrf. T.10f. Oft sind die Figuren Projektionen eines eng-intervallischen Raumes über die Oktave hinweg, so das Vlc. und die Fl. Öfter aber erscheinen zwei Felder quasi ineinander verschränkt, weswegen ich sie oben auch in die Dreitongruppen mit aufgenommen habe, so die Vl. und die Hrf.

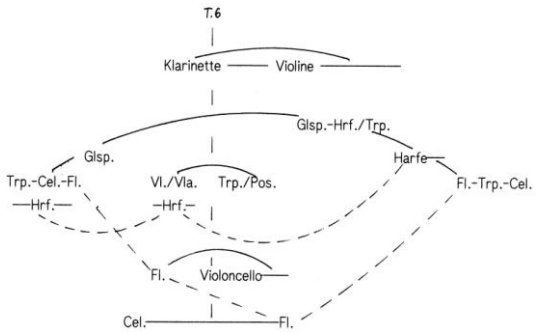
Einen Sonderfall scheint die Kl.-Kantilene T.4-6 darzustellen: die Töne h und f kommen in ihr jeweils zweimal vor, der Tonvorrat entstammt der Ganztonleiter. Es ist jetzt sicherlich nicht zu früh für eine Deutung: da sich der Zentralton des Stückes von h zu f zu verlagern scheint, repräsentiert die Kl.-Kantilene diese Verlagerung.

Und das ist der Startschuss für die Suche nach Tonverwandtschaften: Wenn man erst einmal anfängt, gibt es kein Halten mehr. Alles scheint mit allem verknüpft. Ich beschränke mich in dieser Analyse darauf, die Entwicklung des Tones h zum f hin zu verfolgen. Das allein wirft genug Licht auf Weberns Vorgehensweise.

Das Stück beginnt mit einer Konstituierung des h als Zentralton über die „phrygische Klausel" h-c-h, in der das c als oberer Leitton fungiert (diese Deutung mit Vokabeln der polyphonen Musik des Mittelalters ist berechtigt, da Webern als Musikwissenschaftler über eben diese Musik promoviert hatte). Die Bedeutung dieser Figur ist unterstrichen durch ihre delikate Instrumentation (man vergegenwärtige sich einmal die Alchemie des dreifachen c mit Vla. und Hrf. mit Flageoletten und der Cel.!) und durch ihre metrische Stellung, die entgegen der sonst vorherrschenden metrischen Verschleierungstaktik (dazu später mehr) deutlich auftaktig formuliert ist. Die Glsp.-Figur T.2 wird dieser „tonalen" Figur als Kontrast gegenübergestellt. Der lange Cel.-Triller T.3-8 (!) markiert die genaue symmetrische Mitte zwischen erstem und zweitem Zentralton. Wie schon erwähnt, fasst die Kl.-Kantilene beide Zentraltöne zusammen (beide werden mit der unteren großen Sekunde „gestärkt"). Die zwei Töne der Fl. T.4f zeigen schon mit ihrer Schreibweise, dass die Figur (h-)c-h jetzt nach außen geweitet wird: cis-b. Ähnliches machen die Dreitonfiguren der Streicher/Hrf. T.4ff. Die beiden Blechbläserfiguren T.6ff konstituieren nun endgültig das f. Die Fl. holt T.8 den Cel.-Triller ab und versieht das f mit dem unteren Leitton e. Die Hrf.-Figur T.10f fasst abschließend die Glsp.-Figur T.2, die Kl.-Kantilene und die leittönige Fl.-Figur T.8f zusammen und formt sie in eine kadenzierende Figur um: zwei Tonräume bleiben ausgespart, nämlich der Raum c-cis (die anfängliche Weitung des h, das nun nicht mehr ausgebaut wird) und der Raum f-gis. Das gis wurde als symmetrische Mitte von der Cel. und der Fl. schon ausgiebig genug gespielt, das g erklang gerade in der Vl./Glsp. Die verschränkte Dreitongruppe d-e-es führt zum f hin, der Ton es war schon in der Kl.-Kantilene Begleiter des f. Außerdem beachte man die verschobenen Mitten: die Symmetrieachse der Figur ist a, die Symmetrieachse des Stückes ist gis, aus all diesen Gründen also kann diese Figur nur zum abschließenden f führen, das als zweite rhythmisch präzise Figur des Stückes zum Abschluss erklingt, instrumentatorisch genau auf den Beginn verweisend, aber quasi zum Skelett „abgemagert".



Übersicht der Symmetrien bei der Instrumentation:



Wie die Übersicht der Instrumentation zeigt, korrespondieren Tongruppen und –figuren untereinander nicht nur in puncto Tonhöhen, sondern auch instrumentatorisch. Diese Korrespondenzen können sich zum einen durch sehr große Ähnlichkeit der Tonhöhen ergeben: so entspricht die Figur es‴-g″-d″-gis′ des Glsp. T.2 mit Abschluss im Cel.-Triller der Hrf.-Figur T.10f, die durch die über die Instrumente Glsp.-Trp.-Cel./Vlc. Dreitongruppe g‴-a′-gis′ eingeleitet wird. Die zweite Gesamtgruppe hat dieselben Rahmentöne: die Dreitongruppe beginnt mit g, endet mit gis, die Hrf.-Figur beginnt mit d, endet mit es, damit alle Töne der ersten an formal wichtiger Stelle wiederholend. Die Ähnlichkeit der Instrumentation erscheint sofort einleuchtend: die erste Stelle ist mit zwei Glockenklingern übersichtlich instrumentiert (nach der schon besprochenen „alchimistischen" Instrumentation des Anfangs geradezu simpel…), die zweite Stelle variiert diese Klanglichkeit und reichert sie an.

Korrespondenzen können sich zum anderen auch durch kontrastierendes Tonmaterial (respektive weiterführendes) ergeben: so hat die sechstönige Kantilene der Vl. T.7ff außer dem Zentralton f keinen gemeinsamen Ton mit den vier Tonhöhen der sechstönigen Kl.-Kantilene T.4ff, aber da es die einzigen beiden echten linearen Melodien des Stückes sind, folgen sie als Gesamtheit der Idee der chromatischen Tonraumauffüllung (die fehlenden drei Töne c-e-gis erklingen, wie zu erwarten, gleichzeitig in anderen Instrumenten).

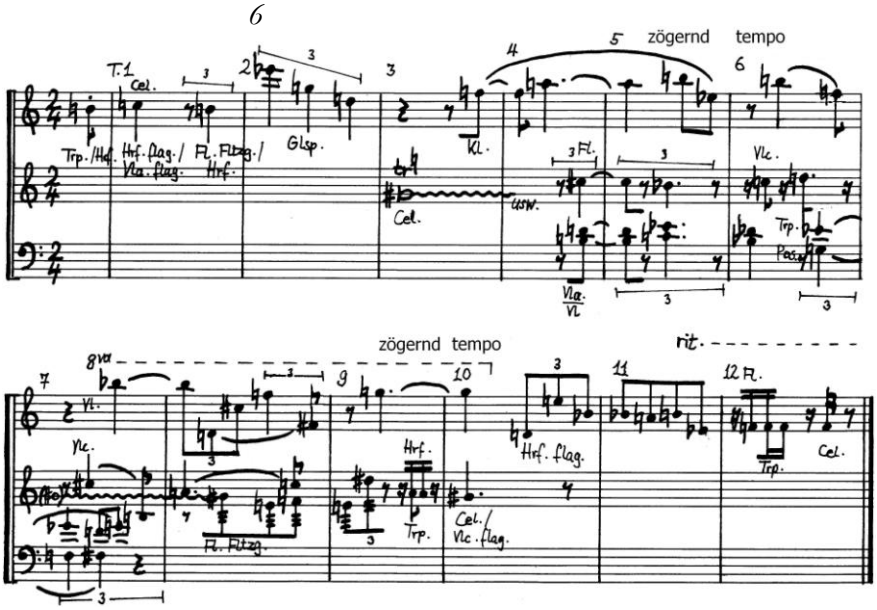
Auch die Tonhöhen sind einerseits symmetrisch um eine Mitte organisiert: lässt man die beiden extrem hohen Figuren Glsp. T2 und Vl. T.7ff außer Acht (wofür bei der ersten die Tatsache spricht, dass das Glsp. akustisch eher wie notiert empfunden wird, bei der zweiten Figur die externe Stellung als Kantilene), bildet das gis′ nicht nur die Mitte der tonalen Entwicklung h→f, sondern die exakte Mitte des gesamten Ambitus h″-f. Nimmt man die beiden hohen Figuren hinzu, verschiebt sich die exakte Mitte natürlich entsprechend nach oben (zwischen cis″ und d″).

Wie man sieht, ist keine der Symmetrien wörtlich, immer ist die eine gegenüber der anderen Seite etwas reicher. Auch die zeitliche Mitte des Stückes erscheint gegenüber den übrigen Symmetrien verschoben: markiert wird die (gefühlte) Mitte durch das „zögernd – tempo" zu T.6, die rechnerische Mitte liegt natürlich gegen Ende dieses Taktes. Manche Gruppen folgen der exakten Mitte (z.B. die Kantilenen der Kl. und der Vl., sowie die Kopplungen Vl./Vla. T.4ff und Trp./Pos. T.6f), andere der gefühlten, verschobenen Mitte (Cel.-Triller, Fl. T.4f, Vlc. T.6). Dieses Prinzip der verschobenen Symmetrie ist natürlich sehr organisch und ist schon vorgeformt im Symmetriebau der Wiener Klassiker: wie im Berg-Abschnitt schon erwähnt, hat Mozart mit symmetrischen Entsprechungen gearbeitet, aber wegen des Konflikts zwischen akustischer und mathematischer Symmetrie einerseits (akustische Mitte der Oktave ist die Quinte, mathematische der Tritonus) und wegen des empirischen Wissens der höheren Energie andererseits wird diese Symmetrie immer wieder verschoben, sowohl in Hinsicht der Zeit wie auch der Tonhöhe. Einfache Beispiele dafür sind die natürlichen Tatsachen, dass nach Höhepunkten der Spannungsabfall schneller stattfindet als der Spannungsaufbau davor und dass zur Intensivierung von Höhepunkten verschiedene „Parameter" (ein schrecklich technisches Wort, aber hier fällt mir einfach kein besseres ein) leicht zu einander verschoben ihren Höhepunkt erreichen. In dem Mozart-Beispiel sehen wir, dass der Höhepunkt der 8taktigen Periode, der metrisch auf T.7 fällt, hier durch die größte harmonische Spannung T.6, II. Viertel vorbereitet wird und melodisch durch den höchsten Ton nach der 1 in T.7 verlängert wird. Somit kulminiert der Höhepunkt nicht an einem Punkt und verpufft damit zu schnell, sondern wird über fast drei Viertel gehalten.

Webern arbeitet also ähnlich: der „Höhepunkt" (insofern man in einem Stück, das laut dynamischer Angaben das *pp* nie überschreitet von „Höhepunkt" reden kann…) liegt im Augenblick höchster Dichte T.5-6, die Mitte wird verschoben, insgesamt erscheint der zweite Teil ereignisärmer.

6

Zur Übersicht eine Particell-ähnliche Reduktion des Stückes:



Zusammenfassung:

allgemeine Beobachtungen zum Stil Weberns in dieser Epoche

- Melodik und Harmonik sind zwar zentraltönig konzipiert, tendieren aber zum chromatischen Total. Allgemein werden gespannte Intervalle bevorzugt (Chromatik in kleinen Schritten oder dissonanter Intervallrahmen).
- Die Rhythmik steht meist im Konflikt mit der Metrik, die durch agogische Anweisungen zusätzlich verschleiert wird. Dadurch entsteht ein permanenter Schwebezustand, der nur an signifikanten Stellen unterbrochen wird (hier: Anfang und Ende). In der Analyse des II. Stückes soll dies genauer gezeigt werden.
- Es ist zwar ein Negativ-Formulierung, aber nennen wir es, wie es ist: Harmonik, Melodik und Rhythmik folgen, wie oben gezeigt, *typischen Vermeidungsstrategien*, die konventionelle (tonale) Setzweise umgehen.
- Tendenz zur Verknappung, nichts wird wörtlich zweimal gesagt, Töne tauchen nur dann vermehrt auf, wenn sie Signifikanz für den Gesamtzusammenhang haben. Wir haben in den Notenbeispielen aus op.6 noch gesehen, wie das in um einen Ton kreisenden längeren Figuren geschieht, in op.10 sind solche Figuren auf nur 3-6 Töne mit höchstens einer Tonwiederholung konzentriert.
- Diese Verknappung entspricht (auch nach Weberns eigener späterer Einschätzung) der sprachlichen Verdichtung in Lyrik. Insofern können wir mit einigem Recht versuchen, typische Erscheinungen von Versbau in der Musik wiederzufinden.
- Eine dieser Erscheinungen ist Symmetrie (in Versmaß und als Reim – entspricht Metrik und Tonhöhensymmetrien).
- Tendenz zu verschobenen, organischen Symmetrien. Diese Symmetrien äußern sich niemals wörtlich und 100%ig exakt, sondern entsprechend einem klassischen (lyrischen?) Ideal freier verteilt.
- Punktuelle, teilweise spekulative Instrumentation: ungewöhnliche Kopplungen, besondere Spieltechniken (hier vor allem Flageolette und Flatterzunge[1]). Solistische, farbige Auswahlbesetzung des Orchesters. Zur Herkunft und zukünftigen Bedeutung dieser Orchesterbehandlung mehr in der Analyse des III. Stückes

[1] Die hier verwendete Flatterzunge der Fl. in der eingestrichenen Oktave ist sehr problematisch. Erfahrungsgemäß klingt diese Spieltechnik in diesem Register der Fl. fast nur geräuschhaft – hier ist es aufgrund des ausgedünnten Satzes gerade noch möglich, bestimmte Tonhöhen hörbar zu machen. In den Orchesterstücken op.6 von Alban Berg gehen ähnlich instrumentierte Passagen unter, obwohl der Komponist nach Aufführungserfahrungen die Partie dort verdreifachte.

...lange Linien, krumme Kreise, Figuren, da steckt's!

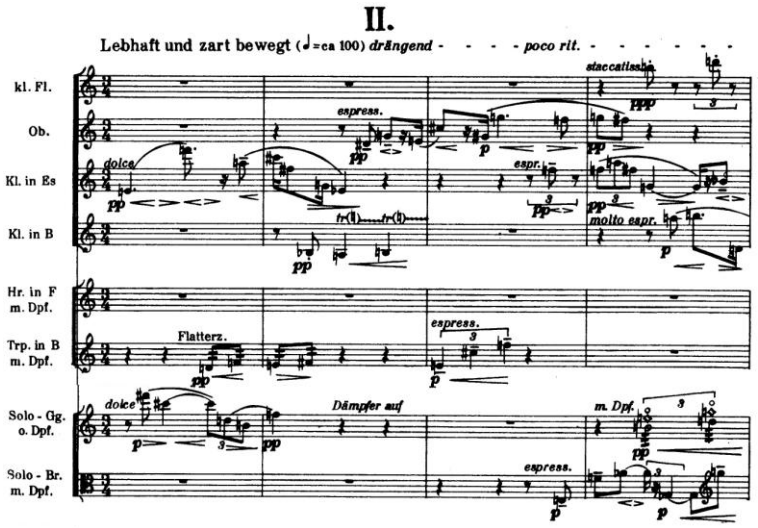
Bei den folgenden Stücken werde ich jeweils nur Teilaspekte analysieren. Jedes Stück hat seine eigene Physiognomie, aber die oben aufgeführten Beobachtungen lassen sich überall wiederfinden, also freitonale Vermeidungsstrategien, verschobene Symmetrien, Verbindungen zur Poetik.

Wer sich für eine ausführliche, quasi Ton-für-Ton-Analyse von op.10 interessiert, dem kopiere ich gerne meine 55seitige Diplomarbeit zum Thema. Sie ist so detailliert geraten, dass ich mittlerweile selbst nicht mehr alles verstehe. Das wirft an diesem Punkt (wie schon einmal in der Debussy-Analyse) die Frage auf, ob denn der Komponist selber alle diese Beziehungen geplant und gewollt hat. Darauf kann ich zunächst nur mit dem Allgemeinplatz antworten, dass ein Kunstwerk immer mehr als die Summe seiner Teile ist. Etwas spezieller: In einem kompositorischen Akt höchster Klarheit und gefühlsmäßiger und intellektueller Durchdringung (wie wir das bei den besprochenen Meisterwerken annehmen dürfen) entstehen auf einer unterbewussten (oder vielleicht eher überbewussten) Ebene mehr Bezüge, als der Komponist bewusst planen konnte. Auch Komponisten können das Feuer der Synapsen nicht steuern, aber anheizen. Und plötzlich stellen sich überall Verbindungen her. Und wir als analytisch Nachvollziehende dürfen dabei gerne auch mal spekulieren. Schon meiner Diplomarbeit habe ich das Zitat aus der ersten Fassung des „Woyzeck" von Georg Büchner beigegeben: *„Haben Sie schon die Ringe von den Schwämmen auf dem Boden gesehen? lange Linien, krumme Kreise, Figuren, da steckt's! da! Wer das lesen könnte.*"

Nr.II: Rhythmik zwischen Schweben und Schwerpunkt

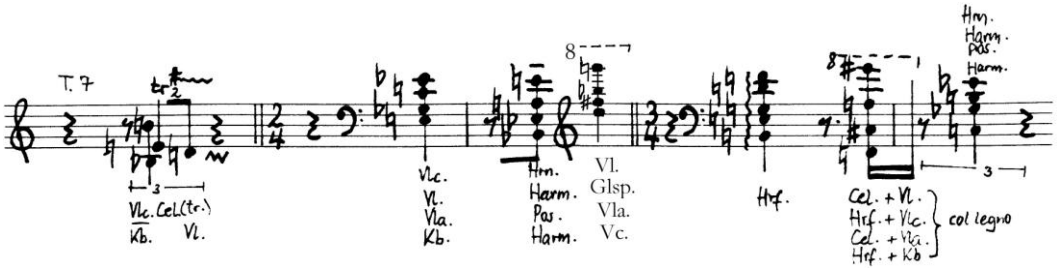
Auch Nr.II erfüllt die bei Nr.I geweckten Erwartungen nach Tonhöhen-Symmetrie und übersichtlicher Kürze, hat jedoch im direkten Vergleich einen geradezu epischen Zug. Das Stück hat deutlich mehr Töne, längere Figuren und eine vom *pp* zum *fff* führende Dynamik. Sicherlich ergibt sich das meiste durch das bewegte Tempo, aber die leicht ersichtliche Dreiteiligkeit (A T.1-5 – B T.6-11 – C T.12 mit Auftakt-14, jeweils durch Schlgzg.-Tremoli getrennt) suggeriert auch eine andere formale Grundidee: War Nr.I am ehesten vergleichbar mit einem aphoristischen vier- oder sechszeiligen Gedicht, wirkt Nr.II narrativer, d.h. vielleicht vergleichbar mit einer Ballade.

In diesem Zusammenhang ist es vielleicht ganz interessant zu wissen, dass Webern nach seinen Plänen eigentlich an einer „umfangreichen" Symphonie schrieb, die nach Mahlerschem Vorbild auch liedhafte Sätze umfassen sollte, für die Webern selbst die Gedichte verfasst hatte (sie beschäftigen sich auf sehr lyrische, fast schon gefühlige Art mit dem Tod seiner Mutter). Diese Lieder und weitere (skizzenhafte) Sätze, die zu diesem Projekt gehörten, hat Webern nicht veröffentlicht, aber in den 60er Jahren sind sie von Hans Moldenhauer der Öffentlichkeit zugängig gemacht worden. Also nimmt dieses zweite Stück nach einer einleitenden Erschließung des Tonraums und Vorstellung der freitonalen Prinzipien im ersten Stück die Rolle einer konfliktreichen Exposition (und Entfaltung – also quasi ein ganzer Sonatensatz in 40 Sekunden) ein.



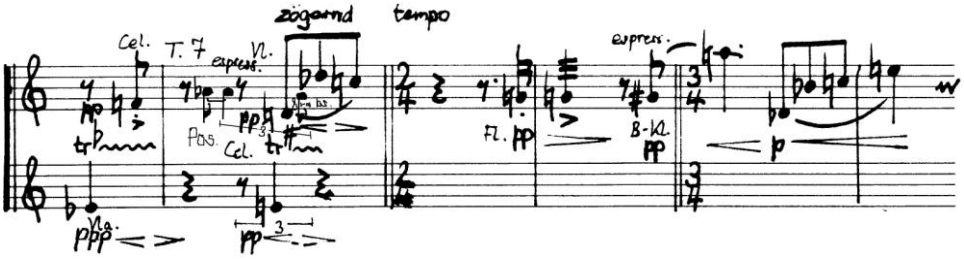
Ansonsten begnügt sich die Analyse dieses Stückes auf die rhythmische mung. Der erste Teil besteht aus einem kontrapunktischen Geflecht (zentrale dissonante Spannung g-as) von jeweils drei bis vier Stimmen. Verglichen mit den

gen rhythmischen Komplikationen, die man in der Musik ab den 50er Jahren antrifft, erzeugt Webern hier mit geradezu einfachen, klassischen Mitteln einen rhythmischen Schwebezustand. Nur zwei Figuren beginnen volltaktig: Es-Kl. T.1 (dafür im Verlauf synkopisch), Trp. T.3 (als Vierteltriole), alle anderen auftaktig. Daneben treffen konsequent Triolen auf Achtel bzw. Sechzehntel, außerdem wird das Tempo schon ab dem dritten Viertel von T.2 gesteigert, nur um bereits drei Viertel später in ein *poco ritardando* überzugehen. Das alles hat zur Folge, dass sich kein echtes Schwerpunktgefühl einstellt. Der einzige Rhythmus, der ein gewisses Gefühl von sequenzartiger Fortspinnung hinterlässt, ist der der Oboe T.2f, ansonsten verzichtet der Teil auf metrisch (hörbar) nachvollziehbare Rhythmen. Nichts wiederholt sich wörtlich, die Gesten erscheinen zugleich vertraut und ständig neu. Das kontrapunktische Geflecht erhält damit einen geradezu organischen, improvisatorischen Charakter (natürlich gehorchen die Linien wieder typischen Symmetrien).

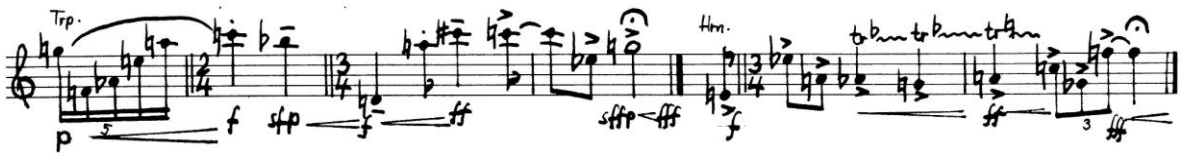


Der zweite Teil des Stückes bringt ein neues Element ins Spiel: Zwei- und Dreitonfiguren über homophon gespielten vierstimmigen Akkorden. Die Hälfte der (extrem farbig instrumentierten) Akkorde in durchweg dissonantem Intervallrahmen steht metrisch auf einigermaßen regelmäßigen Positionen: jeweils auf der II. Die übrigen wirken als angeschnittene Triolen oder als Achtel weitestgehend auftaktig, wobei die echte Auftaktfigur zu T. 11 durch konträre Dynamik *sf-p* geschärft wird.

Die kleinen Figuren darüber und die Schlagzeug-Einsätze wiederum scheinen rhythmisch über diesem verhältnismäßig sicheren Grund zu schweben.



Der schnell sich steigernde letzte Teil hingegen zeigt sich in Entsprechung zu seinem *ff*-Charakter (marschartig) rhythmisch als sehr nachvollziehbar: das Tempo ist konstant *rasch*, die Begleit-Triller betonen sogar die Einsen der Schlusstakte, auch die beiden melodischen Linien des Hr. und der Trp. betonen die Viertelschläge durch ihre fast schon barocke Komplementärrhythmik.



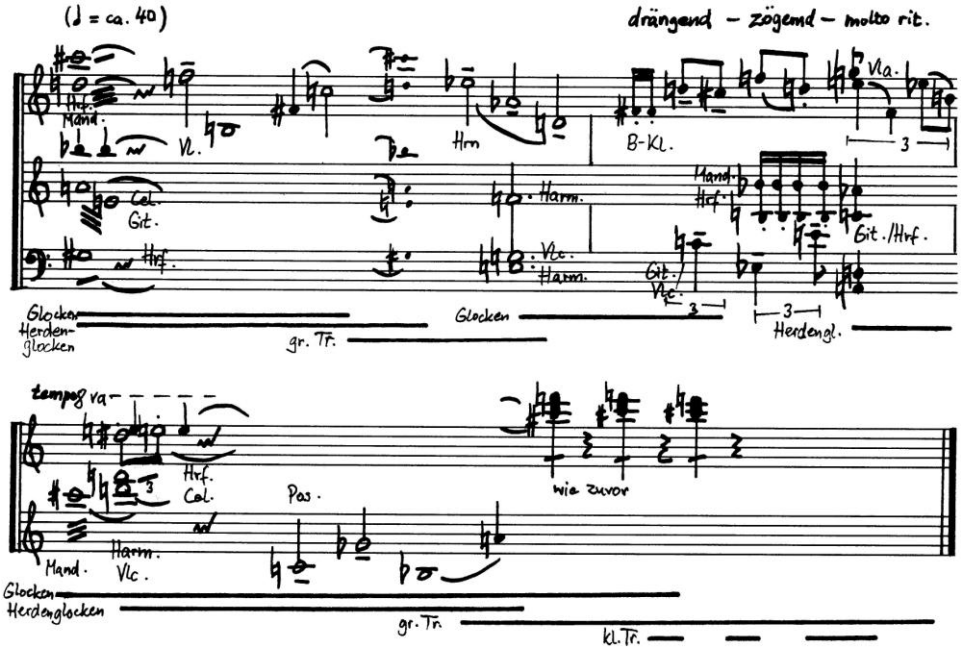
Wir sehen also zusammenfassend, dass Schweberhythmik für Webern ein Zeichen kontrapunktischer Schreibweise ist – sicherlich neben der schon erwähnten Vermeidungsstrategie auch eine Folge seiner Beschäftigung mit mittelalterlicher Vokalpolyphonie, die natürlich nicht diese extreme Rhythmik hat (außer vielleicht der Musik des späten 14. Jhds.), aber durch das Prinzip der *varietas* auch direkte Wiederholung vermeidet, keine metrischen Schwerpunkte (außer dem grundsätzlichen „schwer-leicht" in 2er- und 3er-Gruppen) kennt und dadurch auch einen Schwebezustand erzeugt.

Klanglich-homophone Partien hingegen zeigen sich rhythmisch entspannter – das wird uns im dritten Stück noch deutlicher vorgeführt werden.

Nr.III: Klangfarbenmelodie und Spezialorchester

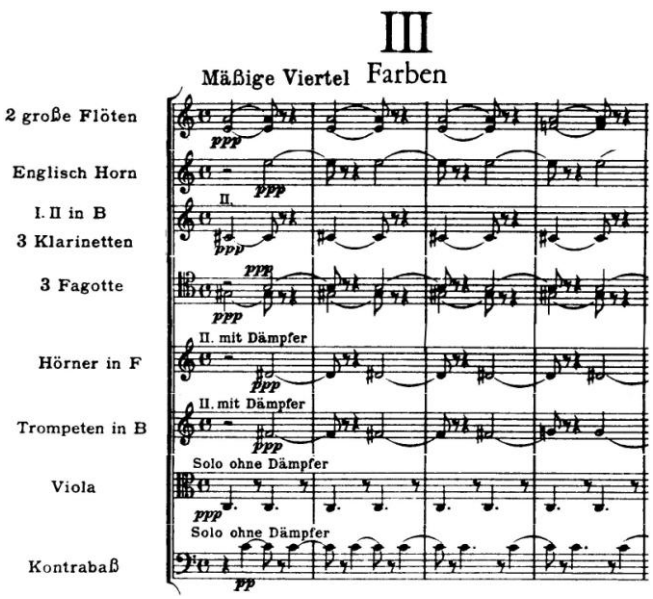
„*Sehr langsam und äußerst ruhig*" – es sind nicht besonders viele Noten, die dieses Stück bilden, aber wegen des langsamen Tempos ist es doch das längste der fünf. Man könnte es als die versteinerte Form eines Trauermarsches sehen, dessen Vorbilder bei Mahler und in Weberns eigenem op.6 liegen. Auf Gustav Mahler, insbesondere seine 7.Symphonie, verweist natürlich auch die Instrumentierung mit Glocken, Herdenglocken, Mand. und Git., – letztere verwendet er in den „Nachtmusiken" und führte damit diese Zupfinstrumente in die spätromantische Symphonik ein. Weberns Orchester unterscheidet sich davon natürlich wesentlich durch die solistische Besetzung: jedes traditionelle Orchesterinstrument (außer Fagott) ist genau einmal besetzt bis auf die doppelten Klarinetten in II. und V. Dazu kommen 9 Schlaginstrumente, die bei geschickter Aufstellung von drei Musikern gespielt werden können, Harfe, sowie ein Harmonium, das sich als Ersatz-Blechbläsergruppe oder –Streicher in Salonorchestern etabliert hatte und von Webern auch in dieser Weise eingesetzt wird. Das macht insgesamt 19 Musiker. Damit nimmt diese Instrumentierung eine Mittelstellung ein zwischen einem kleinen Orchester und einer kammermusikalischen Besetzung. Wie so oft folgte Webern dabei dem Vorbild seines Lehrers Schönberg, der mit solchen Besetzungen (natürlich teilweise aus rein praktischen Erwägungen) in seiner Kammersymphonie für 15 Soloinstrumente op.9 angefangen hatte. Aber Weberns Behandlung dieser Besetzung erscheint im Vergleich zu Schönbergs wesentlich eigenständiger und nicht nur als „zufällig" solistische Besetzung eines ansonsten orchestral gedachten Satzes. Weberns Instrumentierung wurde in der Folgezeit somit zum Prototyp für zahlreiche Werke. Bis heute hat sich diese Art von „Ersatz-Orchester" als recht lebensfähig erwiesen, nicht zuletzt seit der Etablierung hochkarätiger Ensembles auf der ganzen Welt wie das deutsche „Ensemble Modern", das französische „Ensemble Intercontemporain", die englische „London Sinfonietta" und zahlreiche Profigruppen auf der ganzen Welt, die sich hauptsächlich der Musik in dieser Instrumentierung seit 1900 verschrieben haben.

Das Stück hat, erkennbar an der musikalischen Grundidee, ein weiteres direktes Vorbild, ebenfalls von Schönberg: das dritte der „5 Orchesterstücke op.16", betitelt „Farben". Dort instrumentiert Schönberg im Prinzip einen fünfstimmigen Akkord in halbtaktigen Abständen um (auch die Tonhöhen verändern sich nach und nach) und gibt damit ein eigenes Beispiel für die in seiner Harmonielehre von 1911 imaginierte *Klangfarbenmelodie*.



Webern greift nun auf diesen Akkord zurück, lässt die zwei Töne c und h weg und führt ihn mit drei weiteren Tönen nach oben fort. Es ergibt sich ein für die Epoche sehr typischer Akkord mit dissonanten Rahmentönen (gis-a' und d''-cis'''), hauptsächlich in Quartschichtung (mit c statt cis wäre er übrigens eine Umkehrung des berühmten „mystischen Akkords" von Alexander Scriabin!).

Der erste Ton, der sich bei Schönberg ändert, ist das e zum f (T.4); Webern führt das f



als ersten neuen Ton der Vl.-Kantilene ein. Weberns Akkordfläche ist auf andere Art und Weise innerlich bewegt wie Schönbergs: er rhythmisiert sie durch verschiedenartige Tremoli bzw. Tonwiederholungen.

Die Vl.-Kantilene füllt nun die chromatische Reihe auf (das Abstreichen im Skizzenbuch!), mit dem g des Vlc. in T.4 erklingen nacheinander alle 12 Töne.

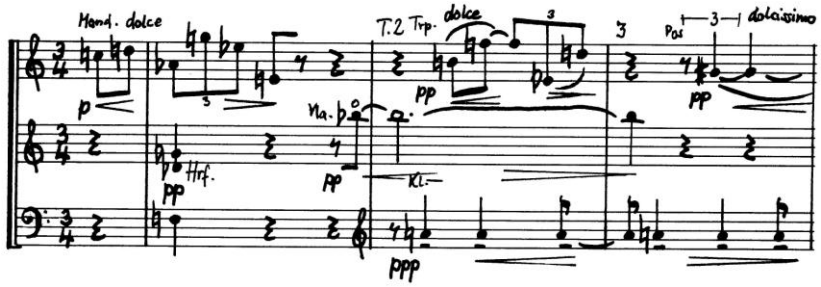
Es folgt ein Mittelteil, der in einem wiederum sehr quartenhaltigen Akkord T.6 gipfelt, der wie eine Umkehrung mit einigen neuen Vorzeichen des Anfangsakkordes erscheint.

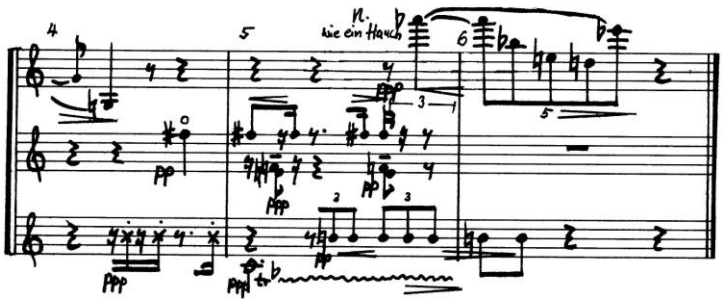
Der abschließende Teil ab T.7 hat nun eine Überraschung parat: das Tonfeld wird zu einem hohen Cluster zwischen cis''' und f''' verdichtet (der Akkord schließt also an den höchsten Ton des Anfangsakkordes an). Die Instrumentation mit Harm./Mand./ Cel./Hrf.(flag.)/ Vlc.(flag.) erscheint nun noch delikater, die innere Bewegung ist noch reicher. Diesmal treffen Triolen auf Achtel, Viertel, Tremolo und Halteton. Zwei Oktaven tiefer spielt die Pos. dazu eine der Vl.-Kantilene verwandte Vierton-Figur, die melodisch in den Ton a (der im ersten Teil die verschobene Symmetrieachse des Ambitus darstellte) „kadenziert".

Einfallsreich auch die Verwendung des Schlagzeugs: der Anfangsakkord wird durch die gr.Tr. T.3f quasi verlängert, der hohe Schlusscluster zusätzlich durch die kl.Tr.! Damit war Webern die Geräuschhaftigkeit dissonanter, enger Zusammenklänge wohl bewusst.

Nr.IV: Anregung zur eigenen Analyse

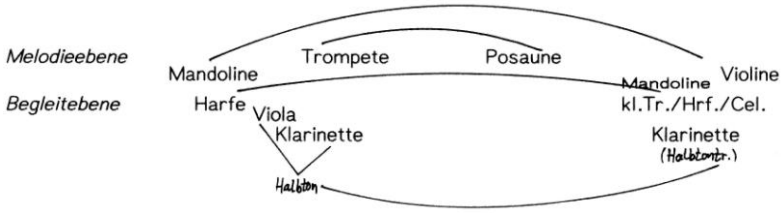
Stück Nr.IV, „Fließend, äußerst zart", ist wieder ein symmetrisches, aphoristisches „Gedicht". Noch kürzer, noch konsequenter chromatisch als Nr.I. Zur Hilfe gebe ich wiederum ein Particell des Stückes und eine Übersicht der Instrumentation.





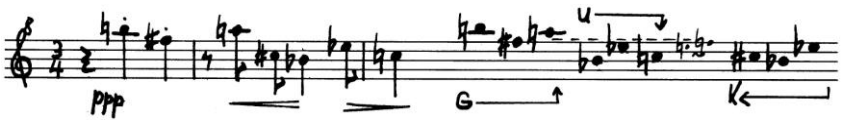
Ich habe einmal mit einem Kollegen einen ganzen Nachmittag bis in den Abend hinein nur staunend und diskutierend über diesen 6 Takten und 25 Sekunden Musik gesessen. Das ist sicherlich ein bisschen „nerdy", wie man in neudeutsch sagt, aber sicherlich ein gesünderer Weg zur Bewusstseinserweiterung als vieles andere.

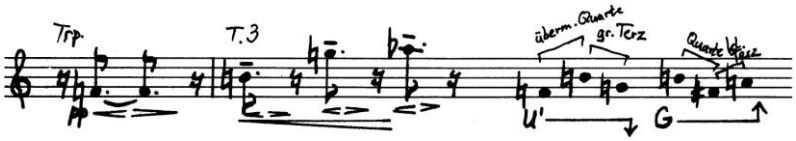
Wie gehabt: nach der chromatischen Tonraumauffüllung schauen (wer findet die binnensymmetrische Zwölftonreihe?…), Korrespondenzen auf gemeinsame Töne hin untersuchen (oder das Gegenteil), Ambitus und Symmetrieachsen suchen – viel Spaß!



Nr.V: Ein Finale – Reminiszenzen statt Reprise

Wieder ist es vordergründig das schnellere Tempo, das ein Stück des Zyklus nicht als symmetrisches erscheinen lässt: *„Sehr fließend"*. Wir können ähnlich wie im zweiten Stück drei Teile ausmachen, wobei diesmal der Höhepunkt (das zweite Mal *fff*) schon im zweiten Teil erreicht wird, der Schlussteil ist extrem verhalten – er verkleckert geradezu. Nr.V gehört also eindeutig wieder zum epischen Typ, der Anfang verspricht sogar fast so etwas wie thematische Entwicklung: die drei Figuren des Glsp., der Trp. und der Ob. gebärden sich zusammen als Hauptschicht etwa so wie ein Thema, das intervallisch-motivisch gebaut ist. Kern ist die Dreitongruppe h-fis-a (also zufällig dieselbe Intervallkonstellation wie in Debussys „Canope"), sie taucht allein in der Glsp.-Figur in zwei weiteren Versionen auf: als Krebs und als Umkehrung. Die Trp.-Figur streckt die Quarte zum Tritonus f-h, die Ob.-Figur staucht sie zur verminderten Quarte cis-f – somit halten sich Streckung und Stauchung die Waage.





Nach einem ritardando und einer Fermate folgt eine 8tönige Kantilene der Vla. Begleitet wird diese Hauptschicht durch drei- bis vierstimmige Akkorde, ähnlich denen aus Stück II. Der erste Teil endet mit einem Dreitonsignal cis'''-gis''-d''', instrumentiert mit bis zu sechs Kurzklingern, und einem siebenstimmigen Akkord, ebenfalls recht bunt instrumentiert.

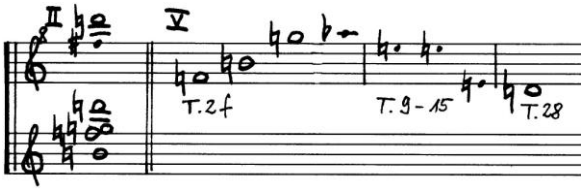
Auch der zweite Teil zerfällt recht deutlich in Melodie- und Begleitschicht, wobei diesmal die Begleitschicht mit chromatischen Linien und Tremoli bzw. Trillern innerlich bewegter ausfällt. Auf dem *fff*-Höhepunkt erklingt zunächst die Sekunde g-a in der dreigestrichenen Oktave, die beim zweiten Mal mit ges und b zu einem Cluster (ohne as) geweitet wird.

In den 15 letzten Takten von op.10 ist die Ereignisdichte so gering wie sonst nirgendwo im Zyklus, etwa ein Drittel der Schläge sind Pausen, es gibt keine Mehrschichtigkeit, nur Zweitonfiguren mit staccato hingeworfenen Begleitakkorden. Waren bisher im Zyklus die vorherrschenden Tongruppen Dreier- oder Vierergruppen, sind sie jetzt auf zwei reduziert, bis auf die erste Gruppe h'''-b''-d'' T.18 und der Einzelton g'' der Vla. im vorletzten Takt. Der vorherrschende Eindruck ist also der der Schlussgeste, des Wieder-und-wieder-Schlussmachens. Nach diesem auskomponierten Verlöschen scheinen die letzten beiden Klänge die Schlusswirkung zu relativieren, sie sind wie angehängt – ein Gestus, der zukünftig in Weberns Schaffen, aber auch allgemein in der Musik des 20. Jahrhunderts immer wieder eine Rolle spielen wird.

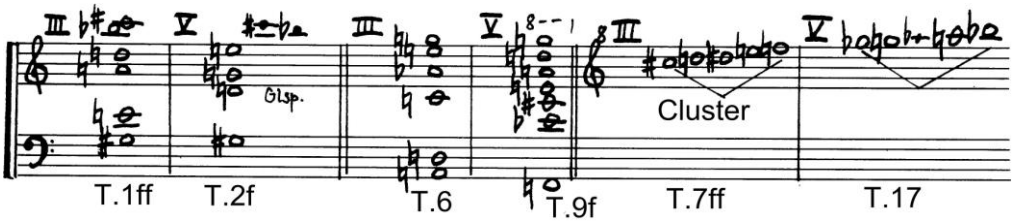
Auf der Suche nach Symmetrien des Tonraums stoßen wir auf scheinbar wenig Konsequentes: die erste Glsp.-Figur hat ihre Mitte zwischen e''' und f''', was durch die Ob.-Figur recht deutlich aufgegriffen wird. Der Gesamtumfang der Hauptschicht reicht allerdings von h''' bis f' (die Anfangstöne der beiden ersten Figuren) und hat gis'' als Mitte. Diese Symmetrie erscheint uns aus dem ersten Stück bekannt.

Allerdings werden beide Interpretations-Möglichkeiten der Symmetrie schon in den nächsten sechs Takten durch eine neue ersetzt: sowohl nach Gesamt-Tonumfang als auch nach Ambitus der Vla.-Kantilene liegt nun die Mitte zwischen a' und b'. Im zweiten Teil werden die Koordinaten erneut geändert, das Verhältnis von Gesamt-Tonumfang zu Ambitus der Haupt- oder Begleitschicht ergibt kein signifikantes Ergebnis. Im letzten Teil bildet h'-c'' die genaue Mitte (repräsentiert durch die Zweitongruppe der Oboe T.22ff). Lässt man die „angehängten" Schlussakkorde außen vor, liegt die exakte Mitte zwischen gis' und a', widergespiegelt im Vla.-Triller T.28, auf den ich noch genauer eingehen werde.

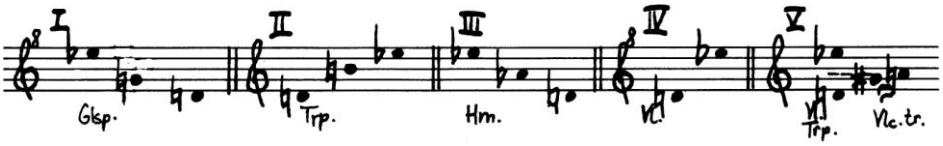
Tonraum-Symmetrien scheinen also für das Stück V als Ganzes keine bedeutende Rolle zu spielen, wohl nur für einzelne Abschnitte, aber eine Interpretation in Hinblick auf den Gesamtzyklus scheint angemessen. So wurde auf die Übereinstimmung der Symmetrie des Anfangs mit Stück Nr. I schon hingewiesen. Das Element des Trillers im zweiten Teil kommt uns aus dem zweiten Stück bekannt vor, wo das Trillern bis in den Schlussakkord immer mehr überhand nahm, die Trp.-Figur markiert die Rahmentöne des Schlussakkordes aus Nr. II, den sie, wenn man alle Noten des weiteren Verlaufs der Stimme zusammenfasst, fast vollständig aufgreift.



Die Akkord-Typen erinnern natürlich an Stück Nr. II, in T.2f an den Anfangsakkord von Nr. III (es ist die typische Harmonik dieses Stils), auch der Akkord in der Mitte von Stück III wird in V aufgegriffen. Der Cluster T.17 ist allerdings konstruktiv mit dem in Nr. III verknüpft. Wir erinnern uns: der Cluster war in Nr. III eine Fortführung des Anfangsakkordes nach oben, der Cluster in Nr. V ist eine Fortführung des früheren noch weiter in die Höhe!



Ein Intervallverhältnis, das bisher in jedem Stück einmal relativ auffällig vorkam, erhält nun im letzten Teil seine (analytisch) sinnfällige Lösung: die kleine None d-es. In Stück I und IV gehörte sie jeweils zu Tongruppen, die über den Normalumfang hinausgingen, in II und III war sie Bestandteil signalartiger Tongruppen der Trp. bzw. des Hrn. Jedes Mal hatte das Intervall eine andere teilende Mitte, die exakte symmetrische Mitte hingegen spart sich Webern für das letzte Stück auf, wo im T.28 das Intervall simultan erklingt durch einen Einzelton der Trp. und als Bestandteil einer Zweitongruppe der Vl. Die Vla. lässt nun die einzige Möglichkeit im damaligen Stil erklingen, das Intervall genau in der Mitte zu teilen: den Triller gis-a (Vierteltöne gehörten ja nicht zum Vokabular der Zweiten Wiener Schule…).



Diese wenigen Beispiele sollen als pars pro toto für den Reminiszenz-Charakter des fünften Stückes stehen. Da eine traditionelle Reprise sich in diesem freitonalen Stil von selbst verbietet (versteht sich eine Reprise in Sonate oder Symphonie doch vornehmlich als Ausgleich tonaler Konflikte!), entwickelt Webern hier eine Technik fort, die mit dem Finalsatz der neunten Symphonie Beethovens begann, sich in der Romantik durch *idée fixe* und Leitmotiv äußerte und unmittelbar zuvor von Mahler weiterentwickelt wurde. Es ist die Technik des in einen neuen Zusammenhang gestellten Zitats. Bei Webern erhält diese Methode eine neue Dimension, indem die Andeutungen auf Früheres so konstruktiv und indirekt erscheinen, dass sie (das sei zugegeben) beim bloßen Hören nicht bewusst wahrgenommen werden können. Ich wage dennoch zu behaupten, dass das Aneinandergereihte im letzten Stück emotional durchaus als Vermitteln verschiedener, zuvor aufgetauchter Einfälle wahrgenommen wird, lässt man sich nur auf den extrem konzentrierten Verlauf der 5 Stücke ein.

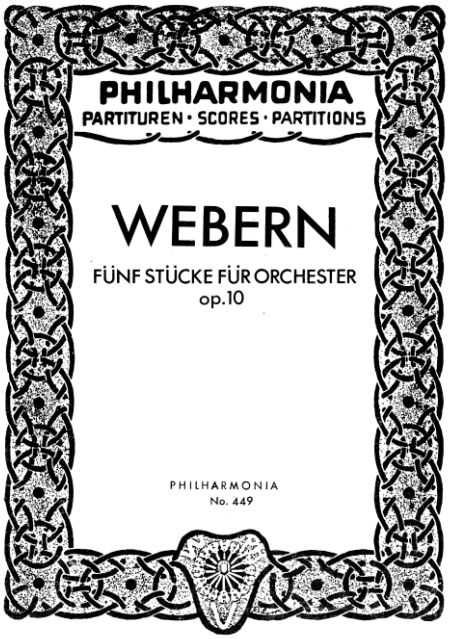
Der Zauberberg in 260 Sekunden

Nun ist das trotz der Beschränkung auf einzelne Aspekte der Stücke eine recht umfangreiche Analyse geworden, und eigentlich könnte man niemals aufhören…

Zusammenfassend bleibt der Eindruck, dass unser Zeitempfinden außer Kraft gesetzt wurde: Alles erscheint erheblich länger und größer, als es objektiv gemessen ist. Webern selbst ist dieser Täuschung aufgesessen: Die Spieldauer-Angaben aller seiner Werke sind (zum Teil erheblich) länger als die wirkliche Dauer, im Falle von op.10 vertat er sich „nur" um 1 ½ Minuten. Ich kann es leider nicht belegen, aber ich glaube zu wissen, dass er ursprünglich von 9-10 Minuten ausgegangen ist. Auch wenn das gemessen natürlich falsch ist, kommt es unserem Zeitempfinden beim analytisch nachvollziehenden Hören doch erheblich näher als die realen 4 ½ Minuten. Thomas Mann hat über das subjektive Zeitempfinden einen 1000seitigen Roman geschrieben, Anton Weberns „Zauberberg" besteht eben aus fünf musikalischen Aphorismen…

Der zweite Eindruck, der haften bleibt, ist der der verschobenen Symmetrien: wenn man schon die Symmetrien der Einzelstücke nicht bewusst wahrnimmt, so kommt man doch nicht daran vorbei, die symmetrische Anlage der Satzfolge zu erkennen. Es ist eine sogenannte Brückenform, zu der wir mehr im Bartók-Abschnitt erfahren werden. Aber hier im Großen ist die Symmetrie genauso verschoben wie im Détail: Zwar wird der versteinerte Trauermarsch der Nr. III als zeitliche und emotionale Mitte aufgefasst, doch entsprechen sich ansonsten eher Nr. I und IV und Nr. II und V, wobei die gereihte Reminiszenzform des letzten Stückes für eine deutliche Schlusswirkung sorgt (und somit wiederum dem ausgesprochenen Eröffnungscharakter der Nr. I entspricht).

Wir werden im zweiten Webern-Abschnitt sehen, dass er diese organische Art der Symmetrie in seinem späteren Werk zugunsten einer absoluten, quasi kristallartigen aufgibt. So schnell veränderte sich in den dramatischen frühen Jahren des 20. Jahrhunderts das kompositorische Ideal. Der immer noch durchscheinende lyrische Expressionismus macht einem klaren, etwas kühlen abstrakten Klassizismus Platz. Webern selbst glaubte sich damit den großen Vorbildern näher: *„Nun zeigt es sich, daß man in der Entwicklung nach Beethoven mehr vom achttaktigen Satz Gebrauch gemacht hat. Es ist später – etwa bei Brahms – nicht ganz leicht, die Stücke auf jene Formtypen zurückzuführen; aber sie sind doch da. (…) und niemand zerbricht sich den Kopf, um etwas Neues zu finden. Es ist vielmehr das Bestreben der letzten Jahre, diese Formen ganz streng einzuhalten. Aber das ist eben erst heute wieder möglich geworden.*"



Pläne für Nachträge: Auswahlinstrumentarium in den einzelnen Sätzen

Anfangsakkord Schönberg op.16 wiedergeben und analysieren