Einheit X: ANTON WEBERN (1882-1945) – **Symphonie op.21** (1928) **– Perfekte Symmetrie**

Einige Missverständnisse über Zwölftonmusik

…und über Vorurteile gar nicht zu reden: Zwölftonmusik sei nur konstruiert, mehr Mathematik als Musik, habe keine Melodie, keinen Rhythmus etc.pp. Da stehen wir doch drüber, oder?

Missverständnis Nr.1: Es erklingen immer alle zwölf Töne, bevor ein Ton noch mal erklingt.

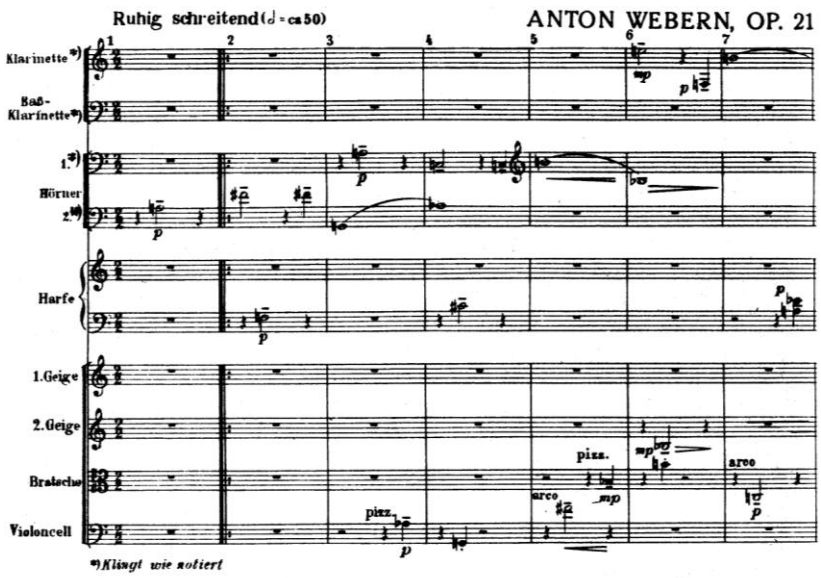
Missverständnis Nr.2: Der Komponist verwendet alle 12 Transpositionen einer Zwölftonreihe und alle ihre anderen 36 Varianten. Oder das andere Extrem: In einem Werk erklingt nur eine Zwölftonreihe.

Missverständnis Nr.3: Was gleichzeitig erklingt, ist Zufall.

Missverständnis Nr.4 (fast ein wohlmeinendes): Die Zwölftonreihe ist das Thema und mit ihr komponiert man genauso wie mit tonalen Themen.

Wir erinnern uns, dass Webern (und im Prinzip auch seine Kollegen Schönberg und Berg) schon seit etwa 1910 das Gefühl hatte, ein Ton dürfe sich erst wiederholen, wenn alle anderen 11 erklungen waren. An der aphoristischen Kürze und der extremen motivischen Verwebung seiner Werke aus dieser frühen freitonalen Zeit konnten wir aber auch sehen, dass ein Stück manchmal schon zu Ende sein *musste*, wenn alle 12 Töne einmal, höchstens zwei- dreimal aufgetaucht waren. Als Befreiung aus diesem „gesetzfreien Raum" und zur Ermöglichung größerer Formen (die ja immer der Traum der Wiener Komponisten waren) bot Arnold Schönberg Anfang der 20er Jahre die Methode der „Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen" an. Später sagte Webern: „Erst als Schönberg das Gesetz aussprach, wurden größere Formen wieder möglich."

Erstaunlicherweise griff Webern, dessen Musik ja schon am meisten dieser Denkweise ähnlich war, recht zögerlich zu. Zunächst entstanden kleinere Vokalwerke, die sich – kaum verwunderlich – kaum von den zuvor freitonal komponierten Stücken unterschieden. Seine Symphonie op.21 aus dem Jahre 1928 ist das erste Beispiel einer „großen" Form (immerhin knapp 10 Minuten…), entstanden unter Verwendung der dodekaphonen Kompositionsweise. Zur Entstehung der Technik sagt Webern in seinen Vorträgen: „…so ergab sich das Bedürfnis, zu *verhindern*, dass ein Ton das Übergewicht bekomme, zu verhindern, dass durch Wiederholung einer der Töne ‚sich was herausnehmen' könnte." Aber als Antwort auf Missverständnis Nr.1 folgt: „Ohne Töne-Wiederholung kann es natürlich keine Komposition geben, das Werk müsste zu Ende sein, wenn alle zwölf Töne dagewesen sind. …Im Ablauf der zwölf Töne also sollte sich keiner wiederholen! Aber es können ja hundert Abläufe zugleich stattfinden!"

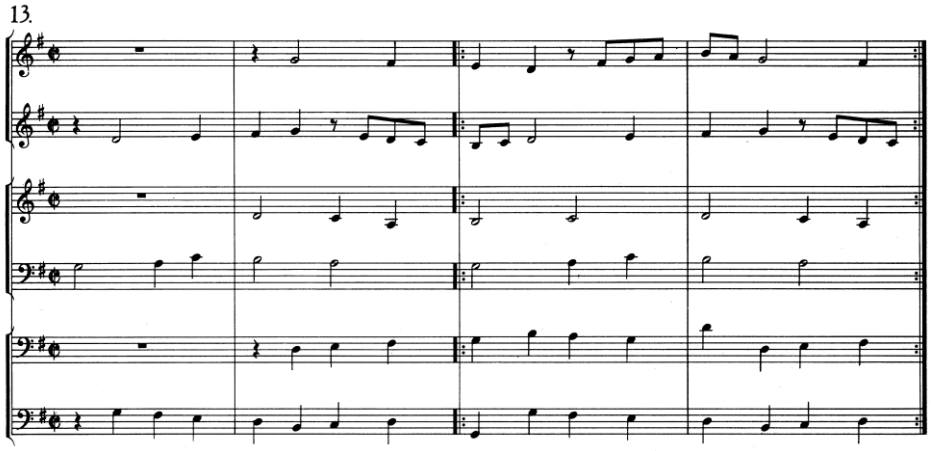


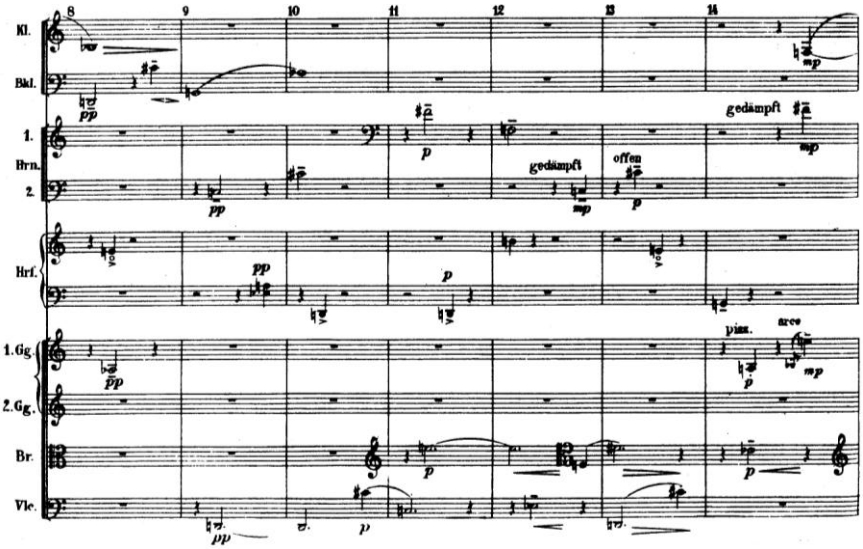
So ein Fall von mehreren Reihenabläufen gleichzeitig muss auch am Anfang der Symphonie vorliegen, denn fast alle Töne kommen jeweils gleich zweimal in relativ kurzen Abständen in verschiedenen Stimmen vor, während der Ton D erst in T.9 erklingt.

Ganz offensichtlich bildet auch keine Zwölftonreihe ein melodisches Thema, aber es gibt ein klar

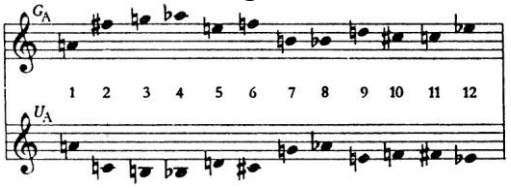
umrissenes Vierton-Motiv, das zunächst im zweiten und zwei Takte später im ersten Horn erklingt. Auch die Dreitonfiguren im Vc.T.3ff und der Vla.T.5ff sind deutlich die Töne 2-4 des zuvor erklungenen Motivs. In seiner weiträumigen Zickzack-Gestalt sieht es zwar anders aus als die meisten früheren weiträumigen Figuren etwa in op.10, aber die Bauweise mit dissonantem Rahmen (hier große Septime über Oktave) mit dissonanten Trennintervallen (hier große und kleine None) ist uns wohlvertraut. Und denken wir zurück an das dritte Stück aus op.10, hier scheint sogar diese Art von ruhiger, an Renaissance-Kontrapunkt erinnernde Rhythmik vorgeprägt. Aber das ebenfalls aus der Renaissance übernommene Prinzip der Kanon- und Umkehrungsbildung ist in dieser Offensichtlichkeit neu bei Webern: Horn 1 bildet zu Horn 2 die Umkehrung, gespiegelt am Anfangston a. Webern kannte die Techniken der Variantenbildung aus der Musik des 16. und 17.Jahrhunderts, die er in seinem Musikwissenschaftsstudium analysiert hatte, aber auch Bach ist natürlich mit seinem Spätwerk dafür bekannt und darf als Vorbild gelten. Die Kanonstruktur „gerade Gestalt plus Umkehrung" einmal in der Hauptschicht (Horn 1+2) und noch einmal in der Begleitschicht erinnert an vergleichbare Kanonstrukturen etwa aus dem Musikalischen Opfer oder etwa folgenden Kanon, in dem sogar eine dritte Kanonschicht hinzutritt:

Das ist eine Art Vorübung zu einem anderen Spätwerk Bachs, seine erst 1975 bekannt gewordenen 14 Kanons über die ersten acht Noten des Basses der Goldberg-Variationen. Bekanntlich werden dann über dem vollständigen Bass (32 Noten) Kanons in allen Abständen vom Einklang bis zur Dezime gebildet.



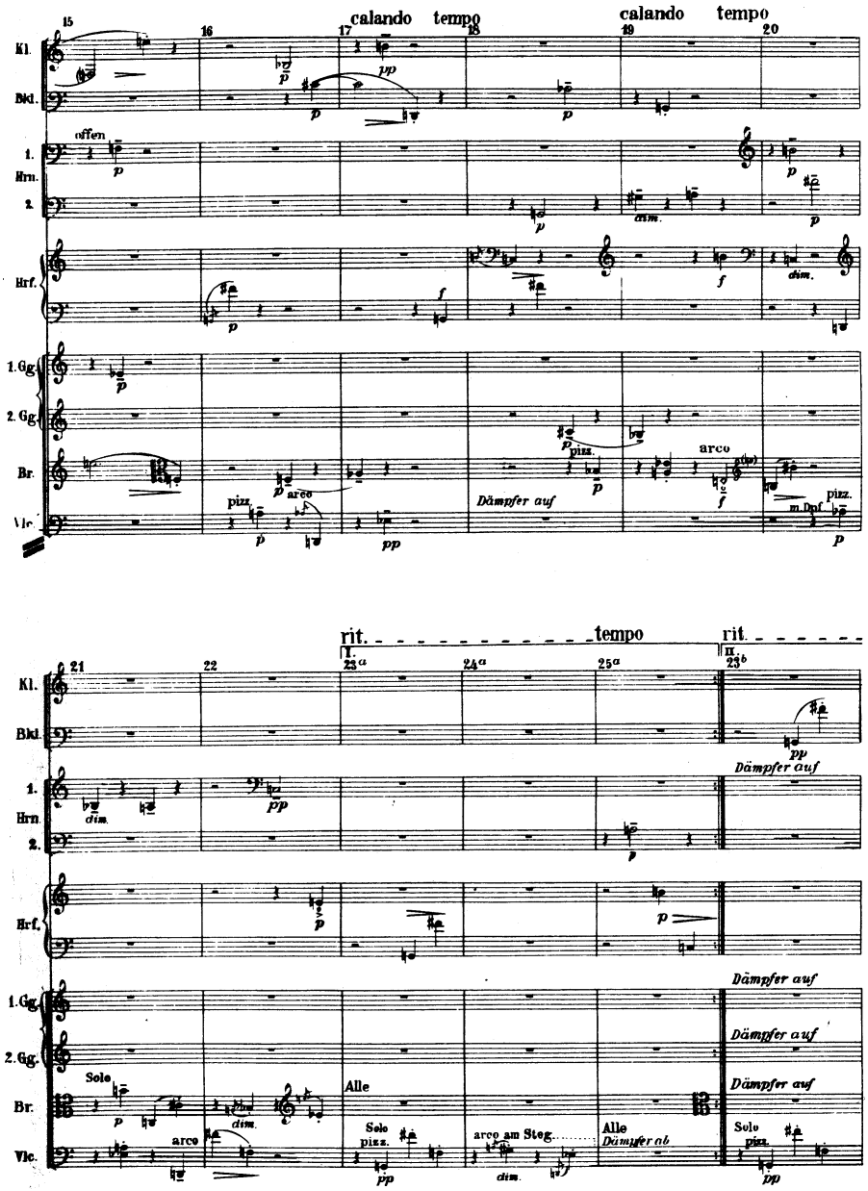


In Weberns Symphonie wird der Kanon in der Hauptschicht ab T.6/8 in den beiden Klarinetten in ähnlichem Rhythmus fortgeführt, dann in einer rhythmisch vergrößerten Variante T.9/11 im Vc und der Vla. Fassen wir die drei Viertongruppen in Hr.2 – Kl – Vc zusammen, erhalten wir eine Zwölftonreihe, in Hr1 – Basskl – Vla ihre Umkehrung.

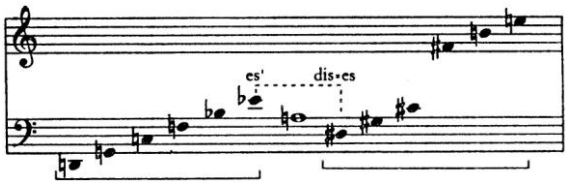


Diese Reihe ist also kein Thema (Missverständnis Nr.4), sie erklingt gleichzeitig mit ihrer Umkehrung, aber im Laufe des gesamten Werkes nur in einigen Transpositionen (siehe Missverständnis Nr.2). Allerdings weist die Reihe etwas sehr Spezifisches auf, das vor allen Dingen die Technik Anton Weberns betrifft: Sie ist binnensymmetrisch angelegt, in diesem Fall heißt das, der Krebs entspricht der Tritonustransposition. Also ist sie zwar kein Thema, aber strukturell für den Bau des Werkes dennoch „thematisch", da, wie gezeigt werden wird, Webern hier mit Sym-

metrien um die Achsen a und es arbeiten wird. Ansonsten unterstreicht der binnensymmetrische Bau der Reihe natürlich das motivische Denken in kleineren Tongruppen, schafft aber – eigentlich entgegen des „Gesetzes" von Schönberg – eher Tonzentren, da ja bestimmte Tonhöhen mit bestimmten Intervallen vermehrt auftauchen. Übrigens zeigen die drei großen Komponisten der zweiten Wiener Schule unterschiedliche Tendenzen im Umgang mit Zwölftonreihen: Arnold Schönberg benutzt sie tatsächlich häufig auch im Sinne eines melodischen Themas (so in den Variationen op.31), Alban Berg hingegen klopft die Reihen gern im Sinne der harmonischen Möglichkeiten ab, sie fast tonal verwendend – damit wird die Technik eigentlich eher zu einer Art „doppelten Naht": das Stück ist nach allen Seiten hin strukturell „abgesichert".



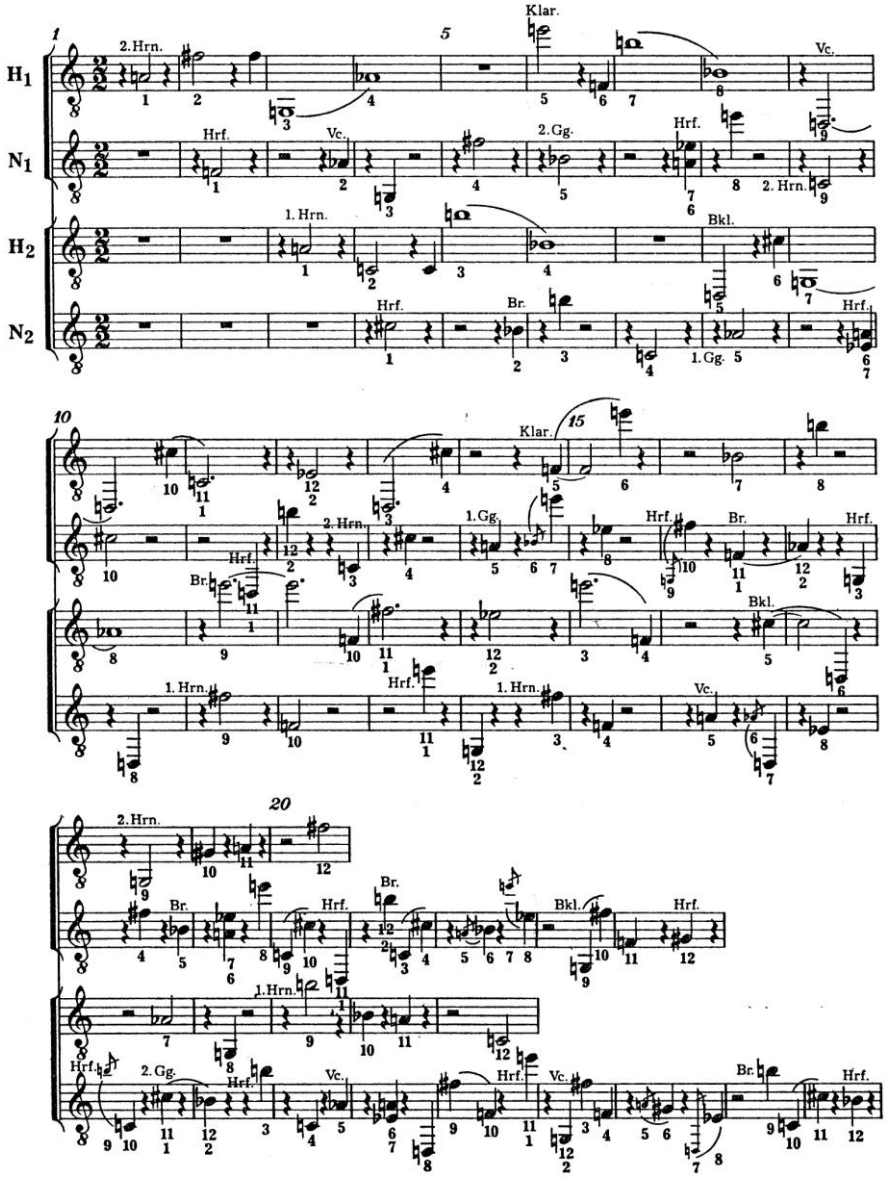
Zurück zur Symphonie op.21: Vom Höreindruck her sind eher die Vierton-Gruppen jeweils einer Umkehrung und der nachfolgenden geraden Gruppe verbunden als die einer Reihe angehörenden Gruppen. So teilt jede Umkehrungsgruppe mit der folgenden geraden jeweils zwei Töne und natürlich tendenziell oder sogar genau die Lage (Hr1 – Kl T.3-8; Basskl – Vc T.8ff). Also sind die Gruppen in der Reihenstruktur, aber auch unabhängig davon mehrfach verknüpft, ähnlich wie wir das in op.10 schon gesehen haben. Aber ist es nicht absurd, dass das zwölftönige Stück Töne deutlicher wiederholt (d.h. in der selben Lage und in quasi periodischen Abständen) als das frühere? Hätten wir es nicht gerade umgekehrt erwartet? Somit wirkt das spätere Werk eigentlich sogar „tonaler", weil sich die motivische Einheit beim Hören spontan mitteilt und weil die Tonhöhen auch darüber hinaus viel einfacher organisiert sind: Schauen wir uns die gesamte Exposition bis zum Wiederholungszeichen T.25a an, stellen wir fest, dass alle Töne immer nur in einer Oktavlage auftauchen, bis auf das es, das sowohl in der kleinen als auch der eingestrichenen Oktave erklingt. Ziehen wir in Betracht, dass die Umkehrung am kleinen a gespiegelt wurde, liegt nahe zu vermuten, dass der gesamte Tonraum an diesem Ton gespiegelt ist. Und tatsächlich erscheinen alle Tonhöhen in zwei Quartensäulen um das a organisiert – eine weitere, späte Referenz an das Quartthema der Kammersymphonie op.9 von Arnold Schönberg? Oder einfach nur ein simples Kalkül für eine möglichst grundtonlose, aber fassliche Harmonik? Die Wirkung ist auf jeden Fall überraschend: Diether de la Motte vergleicht in



seiner Harmonielehre diese Erscheinung mit einer dunklen Bühne, die von verschiedenen Scheinwerfern immer nur stellenweise beleuchtet wird. Soviel jedenfalls zu Missverständnis Nr.3.

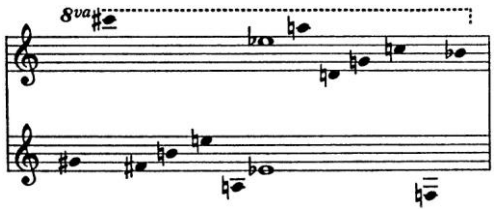
Innerhalb dieses „stehenden" Klanges finden natürlich wieder unterschiedlichste Dinge statt: die motivische Einheit der Schichten wird durch die wechselnde Instrumentation natürlich relativiert, das erste „Begleitmotiv" T.3ff in den Streichern ist sogar durch verschiedene Spieltechniken in sich geteilt und dadurch verunklart. Andererseits gibt es viele Elemente, die die Kanonstruktur sogar verdeutlichen: so findet das „calando" T.17 zwei Takte später gleich noch einmal statt, wenn die entsprechende Stelle im Kanon erreicht ist. Danach ist keine Hauptschicht mehr deutlich wahrnehmbar, das rhythmisch bis jetzt so konzise Motiv wird mit Vorschlagsfiguren durchsetzt und nähert sich in seiner Viertelrhythmik den punktuell gesetzten Begleittönen an. Dies müssen wir wohl als Weberns Version einer „Schlussgruppe" deuten, denn wir befinden uns in einer regelrechten Exposition eines Sonatensatzes. Erstes und zweites Thema gibt es natürlich nicht, an dieser Stelle stehen gerade Reihe und Umkehrung.

Hier sei ein typisches Notenbeispiel einer Analyse eines Zwölftonwerkes wiedergegeben (Wolfgang Martin Stroh, Werkmonographie). Dieses Prinzip wird natürlich oft kopiert, im Irrglauben, damit sei ein dodekaphones Werk schon analysiert. Ich hoffe, die kurze Analyse hat bis hierher schon gezeigt, dass es bei aller struktureller Bedeutung der Reihe doch um ganz andere, eigentlich ganz traditionelle Dinge geht.



Das Prinzip der Lagenidentität wird in der Durchführung nur angedeutet, es fällt zumindest auf, dass selten benachbarte Töne auftauchen, zusammen erklingen Sekunden niemals. Ansonsten ist die Durchführung wörtlich um T.34/35 herum gespiegelt, d.h. ab T.35 erklingt der Krebs der vorangegangenen 9 Takte (nur die Vorschlags- und Hauptnoten sind miteinander rhythmisch vertauscht, damit eine Fortführung der Durchsetzungserscheinung aus der Exposition darstellend). Diese Stelle markiert auch die genaue Mitte des gesamten Satzes, auch Exposition und Reprise entsprechen sich.

Denken wir an die frühen Stücke zurück: auch dort ging es um Symmetrien, sowohl in der Zeit als auch in der Tonhöhe. Dort waren sie niemals exakt, hier sind sie so genau, dass das Stück uns eher wie ein perfekt geschliffener Kristall erscheint denn wie ein lebender Organismus – der Lyriker Anton Webern hat sich hier vielleicht zurückgezogen in eine perfekte Welt, eine Tendenz, die in den harten Kriegsjahren sogar äußerlich vollzogen wird.



Hauptmerkmal für die folgende Reprise ist die Rückkehr zu einer einfachen Lagenidentität, lediglich die Töne a und es erscheinen in zwei Oktavlagen (*es"* ist die neue Spiegelachse, a war die frühere – der Tritonus bildet hier auch wie dargestellt den Anfangston des Krebses der Grundreihe und darüber hinaus natürlich die lineare Spiegelachse einer Oktave). Wir können weiterhin einen Kanon der Hauptstimmen verfolgen, die anderen Stimmen treten nun allerdings in einer Art freiem Kontrapunkt hinzu. Das Vorschlagselement durchsetzt nun den gesamten Satz, jetzt häufig als Achtelnote erscheinend, alles erscheint bewegter, dafür ist der Satz ausgedünnter. Eigentlich logisch: da genauso viele Töne erklingen wie in der Exposition, diese aber kürzer sind, erklingt weniger gleichzeitig…

Ich habe bis hierhin die formalen Bezeichnungen der traditionellen Sonate übernommen, es sollte klar sein, dass Webern diese Form mit ganz neuem Leben gefüllt hat (wobei sich die Technik hauptsächlich aus vorklassischer Zeit bezieht). Andererseits befolgt er die klassische Form schon fast wieder sklavisch, indem er sogar wie in frühklassischer Zeit Wiederholungszeichen um Durchführung mit Reprise setzt (eigentlich sind wörtliche Wiederholungen seit dem von Schönberg formulierten „Wiederholungsverbot" ein absolutes No-no)!

Dazu quasi ein Schlusswort von Webern aus einem Brief vom August 1928 (also kurz nach der Vollendung der Symphonie op.21): „…ich verstehe unter ‚Kunst' die Fähigkeit, einen Gedanken in die klarste, einfachste, das heißt ‚fasslichste' Form zu bringen. …Und deswegen habe ich nie verstanden, was ‚klassisch', ‚romantisch' und dgl. ist, noch habe ich mich in einen Gegensatz zu den Meistern der Vergangenheit gestellt, sondern mich immer nur bemüht, es diesen gleich zu machen: das, was mir zu sagen gewährt ist, so klar als möglich darzustellen. Was freilich etwas anderes ist, als etwa der heutige ‚Klassizismus', der den Stil kopiert, ohne um dessen *Sinn* (und das ist das oben Angedeutete) zu wissen, während ich (Schönberg, Berg) diesen Sinn – und er bleibt *ewig* der gleiche – mit unseren Mitteln zu erfüllen trachte. Und da entsteht dann wohl keine Copie, sondern eben darum erst das *Ureigenste*."

Man mag zu der Sichtweise, dass die Musik einen ewig gleichen Sinn habe, stehen wie man will, aber das zutiefst traditionelle Kunstverständnis Webern eröffnet vielleicht auch uns heute noch einen Zugang zu dieser Musik.

Weiterführende Literatur:

Wolfgang Martin Stroh: Anton Webern. Historische Legitimation als kompositorisches Problem, Göppingen 1973 (Dissertation)

ders., Symphonie op.21, Werkmonographie, Wilhelm Fink Verlag, München 1975 (hieraus stammen auch alle Zitate der derzeit vergriffenen Vorträge und Briefe, sowie die zusätzlichen Notenbeispiele); Kommentar: Wie das so ist, kann natürlich ein Autor dem anderen nicht in allen Punkten folgen, dennoch sind die umfangreichen Analysen von Stroh immer noch die verständlichsten und glaubhaftesten, da er im Gegensatz zu anderen Autoren nicht versucht, die Musikgeschichte der folgenden 30-40 Jahre aus der Musik Weberns heraus zu deuten.

Th.W.Adorno, Philosophie der neuen Musik, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1958 (für den Giftschrank)