

Oliver Fürbeth

## Die Frage nach dem „Ausdruck“ im Spätwerk Anton Weberns

Das Spätwerk Anton Weberns, dessen Spezifisches die 1928 entstandene Symphonie op. 21 inauguriert, ist zum Gegenstand szientifischer Aporie geworden. Vergegenwärtigt man sich die Totalität der seit den fünfziger Jahren erschienenen einschlägigen Literatur, so scheinen die Gründe dafür auf der Hand zu liegen: Einerseits muß sich einer Webern-Rezeption, der – wie Reinhard Oehlschlägel apodiktisch diagnostizierte – die „strukturelle Analyse der Partituren zur musikwissenschaftlichen Kulturhandlung“ gedieh,<sup>1</sup> Webern heute notwendigerweise als hermeneutisch erschöpft präsentieren; andererseits sehen sich solche Ansätze, die jenen hermeneutischen Strukturalismus hin zur Frage nach dem „Ausdruck“ zu transzendieren trachten, vor die in-trikate Aufgabe gestellt, Kategorien zu entwickeln, die – trotz des Kommensurablen, das Weberns Spätwerk hinsichtlich der musikhistorischen Tradition und der für ihn relevanten Zeitgenossen Schönberg und Berg partiell zeitigt und geflissentlich zeitigen will – allein dazu taugen, das primär signifikante Inkommensurable zu erfassen. Der von diesem Unterfangen als Replik unwillkürlich provozierte strukturalistisch-hermeneutische Topos, daß beim späten Webern der Ausdruck identisch sei mit der Struktur, wird dabei von seinen Apologeten selbst Lügen gestraft. So begreift etwa Erhard Karkoschka die Musik Weberns unter dem Lemma „Musik als Konstellation“.<sup>2</sup> Nach dem Verweis auf die Struktur eines der Spätwerke resümiert er, daß „außer den genannten Ereignissen [also strukturellen Ereignissen] nichts, gar nichts[!] geschieht“.<sup>3</sup> Gleichzeitig konzidiert er jener Musik eine obskure „Stimmung“<sup>4</sup> und merkt an, Webern habe „auch die alten romantischen Ausdrucksqualitäten angestrebt“.<sup>5</sup> Für Friedhelm Döhl schließlich kommt die Analyse dem „musikalischen ‚Ausdruck‘ nur dann nahe, wenn sie sich nur an die innermusikalischen (strukturellen) Verhältnisse hält“.<sup>6</sup> An derselben Stelle räumt er aber auch ein, daß „in Weberns Musik noch poetische oder psychologische Momente verborgen sein“ mögen.<sup>7</sup> Die frappante Antinomie, die sich nicht durch den bagatellisierenden Anstrich subalterner traditioneller Residuen verbrämen läßt, verdankt sich der – gleichviel, ob bewußten oder unbewußten, eingestandenen oder uneingestandenen – Einsicht, daß

<sup>1</sup> Reinhard Oehlschlägel: *Anton Webern heute*, in: *Opus Anton Webern*, hrsg. v. Dieter Rexroth, Berlin 1983, S. 164.

<sup>2</sup> Erhard Karkoschka: *Der mißverstandene Webern* (Rezension des Buchs *Anton Webern. Einführung in Werk und Stil* von Walter Kolneder [Rodenkirchen 1961]), in: *Melos* 29 (1962), S. 15.

<sup>3</sup> Ebda.

<sup>4</sup> Vgl. ebda.

<sup>5</sup> Ebda.

<sup>6</sup> Friedhelm Döhl: *Weberns Beitrag zur Stilwende der Neuen Musik. Studien über Voraussetzungen, Technik und Ästhetik der „Komposition mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen“*, München u. Salzburg 1976, S. 264.

<sup>7</sup> ebda.

beim späten Webern bei gleichbleibender dodekaphoner Struktur – innerhalb gewisser Grenzen natürlich – auch alles anders sein könnte. Eine Struktur-gleich-Ausdruck-Hermeneutik wäre demnach, als das ihr einzig adäquate Medium, vollständig in den Bereich mathematischer Metasprache zu transferieren – eine Forderung, der beispielsweise Eberhardt Klemm in seinem Aufsatz *Zur Theorie einiger Reihen-Kombinationen*<sup>8</sup> nachgekommen ist –, ohne daß die sinnlich-musikalische Faktizität des konkreten Werks dabei auch nur für einen Augenblick die Konjektur zuließe, daß bei Falsifikation jener Hermeneutik die Kategorie des Ausdrucks im Webernschen Spätwerk dispensiert sei. Nimmt man allerdings Oehlschlägels These, Weberns Musik hänge „aufs engste mit seinem Leben“ zusammen,<sup>9</sup> ernst, so verirrt sich die Frage nach dem Ausdruck zu dem hermeneutischen Gegenpol. Dieser wird genährt einerseits durch den Verweis auf einen Brief Weberns an Alban Berg aus dem Jahre 1912, der seine kompositorische Motivation<sup>10</sup> und in diesem Zusammenhang die Signifikanz des Todes seiner Mutter<sup>11</sup> thematisiert, andererseits durch den auf die zahlreichen „außermusikalischen“ Inskriptionen, die die Skizzenblätter zu Weberns späten Werken offenbaren.<sup>12</sup> Die Tatsache, daß die Verquickung von Biographie und Werk gerade beim späten Webern als äußerst heikel erscheint – Karkoschkas Zweifel, „ob nicht doch die Musik authentischer ist als alle andere Überlieferung“,<sup>13</sup> muß man sich unbedingt angelegen sein lassen –, bezeichnet dabei keineswegs den Kern des Problems. Sollte diese Verquickung, die einen musikhistorisch-exegetischen Topos darstellt, tatsächlich, aus welchen Gründen auch immer, eine im Spätwerk auch noch so bescheidene Triftigkeit beanspruchen können, so wäre dennoch, indem dabei gerade das Unspezifische statt des extrem Spezifischen des Ausdrucks berührt würde, der hermeneutische Zugewinn kein substantieller. Insofern trifft Oehlschlägel das Ferment der Ausdrucksfrage nicht ganz, wenn er resümiert: „In der musikwissenschaftlichen Rezeption ist es einstweilen noch so, als ob es eine brennende Aktualität für Webern geben könnte, die allerdings nicht erkannt und produktiv bearbeitet werden kann, bevor die Herrschaft der Idee der absoluten Musik sozusagen entmachtet ist.“<sup>14</sup>

Vielmehr müßte es heißen: ... bevor die Herrschaft der Idee der absoluten, d. h. abstrakten Struktur – abstrakt eben im Sinne mathematischer Metasprache – entmachtet ist. Als fragwürdig erweist sich in diesem Zusammenhang etwa die eilfertige Meinung, daß exponierte Stellen im Webernschen Spätwerk wie z. B. die Repetition von (sukzessiven) Tongruppen oder die von Akkorden ausschließlich durch die spezifische dodekaphone Struktur bedingt seien, Webern also mißverstanden werde, wenn

<sup>8</sup> In: AfMw 23 (1966), S. 170 ff.

<sup>9</sup> Oehlschlägel, S. 165.

<sup>10</sup> Dort heißt es: „ein Erlebnis geht so lange in mir um, bis Musik daraus wird, mit ganz bestimmter Beziehung auf dieses Erlebnis. Oft bis in Details“ (zit. nach Norbert J. Schneider: „Ausdruck“ bei Anton von Webern, in: Opus Anton Webern, S. 118).

<sup>11</sup> Vgl. ebda.

<sup>12</sup> Vgl. hierzu Anton von Webern: *Sketches (1926-1945)*. Facsimile reproductions from the composer's autograph sketchbooks in the Moldenhauer Archive, Commentary by Ernst Krenek, with a Foreword by Hans Moldenhauer, New York 1968.

<sup>13</sup> Karkoschka, ebda.

<sup>14</sup> Oehlschlägel, ebda.

man sie als intendierte Ausdrucksmomente interpretiere. Falsifiziert wird diese Meinung durch die Tatsache, daß Webern solche Repetitionen durch eine modifizierte Reihenanordnung mühelos zu vermeiden imstande gewesen wäre, ohne dabei – und das ist signifikant – auch nur in Ansätzen die prinzipielle Idee der dodekaphonen Struktur zu deprivieren. Jedoch, was darüber hinaus noch viel entscheidender ist: Heute, nachdem Webern für das zeitgenössische Komponieren keine ernsthafte Bedeutung mehr besitzt und auch in der Musikwissenschaft in den wesentlichen Punkten kein wirklicher Dissens darüber herrschen kann, wer er „war“ und was er „wollte“, er also – wie Dahlhaus bereits 1972 konstatierte – „zu einem Stück Geschichte geworden“ ist,<sup>15</sup> – heute also, so scheint es, wird es „eine brennende Aktualität für Webern“ in der und durch die Ausdrucksdiskussion vielmehr nur dann geben können, wenn die Rezeption der für den Ausdruck signifikanten exponierten Stellen sogar die Frage, ob Webern dabei diese oder jene im konkreten Werk auch tatsächlich intendiert habe, als hermeneutisch unzulänglich in den Hintergrund treten läßt. Die globale Nivellierungstendenz des Spätwerks nämlich, die erst der allerletzte Webern partiell revoziert – Adorno spricht von der produktiven Kritik der Zweiten Kantate –,<sup>16</sup> bewirkt ganz unwillkürlich, daß im realakustischen Vorgang ein jene auch nur minimal Transzendierendes zur ausdruckschaft-exponierten Konstituente gerinnt, – ja die Ausdruckshaftigkeit eines solchen Transzendierenden wird durch den nivellierenden Kontext gleichsam potenziert. Mit einem Wort: Die Totalität des extrem Determinierten generiert notwendigerweise als Korrelat ein gewisses Maß an exponierter Kontingenz. (Daß durch diese Bedeutung des Kontingenz-Ausdruckschaften für die Ausdrucksdiskussion schlechthin die ohnehin schon problematische Kategorie des kompositionsästhetischen Gelingens noch intrikater sich gestaltet, muß kaum betont werden.) Gleichviel, ob ein konkret Transzendierendes nun also von Webern intendiert, d. h. im determiniert-nivellierenden Kontext ein Determiniertes selbst ist, oder ob Kontingenz es generiert, – in beiden Fällen gewinnt das Ferment der Frage nach dem Ausdruck im Webernschen Spätwerk vollständige Transparenz: Jene Frage kann, soll sie dem ästhetischen Gegenstand nicht als inadäquate und aporetische gegenüberreten, keine nach dem „Was“, sondern nur eine nach dem „Daß“ des Ausdrucks sein.

Im folgenden gilt es nunmehr – paradigmatisch –, in Weberns Symphonie drei exponierte Stellen, d. h. also ebensolche, die ein Transzendierendes im oben explizierten Sinne zeitigen, aufzusuchen.

1. Die von Bratsche und Violoncello in Takt 13 des ersten Satzes artikulierte große Terz (realiter zwei Oktaven plus große Terz) hebt sich von der durch Septen und Nonen gesteuerten intervallischen Gesamtstruktur nachdrücklich ab. Der Grund hierfür ist allerdings gewiß viel weniger in dieser intervallischen Faktizität zu suchen als in der Art und Weise, wie jene Terz inauguriert wird. Ihr oberer Ton nämlich, das *fis*, bildet den Schlußpunkt einer dreitönigen melodischen Phrase, die zur Gänze der Brat-

<sup>15</sup> Carl Dahlhaus: *Webern heute*, in: *Neue Zs. für Musik* 133 (1972), S. 242.

<sup>16</sup> vgl. Theodor W. Adorno: *Anton von Webern*, in: ders.: *Musikalische Schriften I-III* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 16), Frankfurt a. M. 1978, S. 124.

sche zugeordnet ist (T. 11-13). In einem Kontext nun, in dem – gemäß dem für Webern signifikanten Prinzip der sogenannten polyphonen Reihenbrechung – eine dodekaphone Stimme, d. h. Reihe nicht mehr identisch ist mit irgendeiner instrumentalen Stimme, in dem diese mithin zur bloßen Konstituente der komplementären Struktur wird, muß sich zwangsläufig eine Phrase exponieren, die in einer einzigen instrumentalen Stimme einen Zeitraum von zehn Vierteln einnimmt und zudem noch die längste Tondauer des gesamten ersten Teils jenes Satzes – die von sechs Vierteln – an ihrem Anfang postiert. Die isolierte Akzentuierung des Tons *fis* allerdings stellt sowohl durch das auftaktige Viertel als auch das Crescendo sich her, da diese Spezifika der Phrase jenen gleichsam teloshaft prästendieren. Daß die Terz als solche in Takt 13 so angelegentlich den Durdreiklang assoziiert, liegt an der tiefen Lage ihres unteren Tons (*D* im Cello), dem in Verbindung mit ihrem mehr als zwei Oktaven umfassenden „Gestrecktsein“ daher eine Grundtonhaftigkeit eignet. (Darüber hinaus ist die Lage der großen Oktave in der Gesamtstruktur des unmittelbar vorangehenden Taktes völlig ausgespart, wodurch sich ihre Applikation dann nur um so pointierter präsentiert.) Kurzum: Das historisch besonders belastete Terzintervall wird infolge einer spezifischen satzimmanenten Konstellation mit dem ebenso assoziativen Rudiment des jenem Terzintervall historisch affinen zweistimmigen Gerüstsatzes amalgamiert und so von seiner primär intervallisch-strukturellen Bedeutung dispensiert. Dabei forcieren die Tonqualitäten *cis* und *e* des Taktes 13 (2. Horn, Harfe, Cello) die durch die Terz innervierte assoziative D-Dur-Immanenz. Adorno, der global monierte, daß sich in Zwölftonwerken „*allenthalben ... ohne den Willen der Komposition tonale Einschlüge*“ ergeben, die „*nicht zwölftönig sondern eben tonal aufgefaßt*“ werden, weil es „*nicht in der Macht des Komponierens*“ steht, „*die historischen Implikationen des Materials vergessen zu lassen*“,<sup>17</sup> hätte sicherlich diese Stelle als mißlungen qualifiziert – mißlungen in ebendem Sinne, wie er etwa am späten Schönberg konstatierte: „*Nicht der Komponist versagt im Werke: Geschichte versagt das Werk.*“<sup>18</sup> Die Kritik greift allerdings in diesem Zusammenhang zu kurz, genauer: sie ist – und darauf ist mit Adorno gegen Adorno zu insistieren – nicht dialektisch genug. Denn eine Faktur, die derart von gesamtkompositorischen Nivellierungstendenzen geprägt ist wie die des ersten Teils des ersten Satzes von Weberns Symphonie, läßt bei dem explizierten „tonalen Einschlag“ keineswegs primär die „*historischen Implikationen des Materials*“ als solche in den Vordergrund treten, sondern vielmehr ist es der Vorgang des Transzendierens schlechthin, der für die Perzeption signifikant wird. Insofern muß es daher auch wundernehmen, daß Wolfgang Martin Stroh „*tonale Einschlüge*“ erst im zweiten Teil des ersten Satzes (Takt 27 ff.) gewahrt, wo in einem ungleich weniger von Nivellierungstendenzen geprägten Kontext beispielsweise ein „*Septakkord auf C*“ oder ein „*C-Dur-Dreiklang*“<sup>19</sup> aus der papierernen Faktizität zwar sich destillieren läßt, kaum aber von perzeptorischem Belang sein kann.

<sup>17</sup> Adorno: *Philosophie der neuen Musik* (= Gesammelte Schriften 12), Frankfurt a. M. 1975, S. 84.

<sup>18</sup> Ebda., S. 96.

<sup>19</sup> vgl. Wolfgang Martin Stroh: *Anton Webern. Symphonie op. 21* (= Meisterwerke der Musik 11), München 1975, S. 27. – vgl. auch S. 28 u. 30f.

2. In dem retardierenden Takt 47 des ersten Satzes erscheint in der Solo-Violine die mit einem Diminuendo versehene Zweitongruppe  $h^1-b^2$ , die nach einer Pause von vier Achteln vom Tutti der ersten Violinen, und zwar im Forte und ohne Veränderung von Rhythmik und Artikulation, wiederholt wird. Dem ersten Auftreten der Figur kommt damit retrospektiv antizipatorische Bedeutung zu. Dem zweiten, das das *a tempo* markiert, folgt nach einer nurmehr zwei Achtel umfassenden Pause, die nun eine Generalpause ist, ein insgesamt primär in den Forte-Bereich verschobener, dynamisierender Abschnitt. Es transzendiert also der Takt 47f. als ein – wenn auch rudimentäres – Diskursiv-Dynamisches das, was Adorno Weberns Idee „absoluter Lyrik“ nannte;<sup>20</sup> ja die beiden Takte sind dramatisch in einem sich zu jener Idee antagonistisch verhaltenden Sinne.

3. Im zweiten Satz der Symphonie (Variationen) ist letztlich, wie Friedhelm Döhl bemerkte, „das eigentliche Thema ... die abstrakte Idee der Horizontal-Symmetrie“.<sup>21</sup> An keiner Stelle des Satzes jedoch wird diese gleichsam mit Händen so greifbar, so unmittelbar plastisch wie in der Coda in den Takten 92-96. Exponiert durch ein Soloinstrument, die Violine, findet sich dort – kärglich von der Harfe begleitet – die am prägnantesten geformte melodische Phrase des ganzen zweiten Satzes, die durch eine ganztaktige Generalpause von ihrer retrograden „Antwort“ deutlich getrennt ist. Eben solche Generalpausen isolieren, d. h. markieren zudem die besagte Stelle im Gesamtkontext der Coda (Takt 91 und 97).<sup>22</sup> Damit wird am Satzende (und an dem der Symphonie überhaupt) die vorher im Thema und den Variationen rein strukturell signifikante Symmetrie, der Krebsgang, zur semantischen Geste des In-sich-Verbleibens, des Schließens; etwa vergleichbar der (ebenfalls durch eine Pause deutlich unterteilten) melodischen Bewegung  $a^1-fis^2-fis^2-a^1$  der Solo-Violine am Exodos des ersten Satzes von Mahlers Neunter Symphonie<sup>23</sup>. Musik indiziert in ihrer Zeitlichkeit, daß sie endigt.

In seinem Aufsatz *Das Altern der neuen Musik* schreibt Adorno: „Der letzte Webern möchte die musiksprachlichen Mittel so ganz nach dem neuen Stoff, den Zwölftonreihen, richten, daß er dem Verzicht auf musiksprachliche Mittel zuweilen schon sehr nahe kommt und die Musik auf die nackten Vorgänge im Material, das Schicksal der Reihen als solcher, reduziert, ohne freilich je den musikalischen Sinn vollends zu opfern.“<sup>24</sup> Vergewenigt man sich daraufhin tatsächlich diejenigen Sätze und Teile von Sätzen im Webernschen Spätwerk, in denen, um nochmals mit Adorno zu sprechen, „kaum etwas geschieht“,<sup>25</sup> also beispielsweise den zweiten Satz des Konzerts

<sup>20</sup> vgl. Adorno, *Anton von Webern*, S. 111.

<sup>21</sup> Döhl, *Weberns Beitrag*, S. 273.

<sup>22</sup> Die für Webern insgesamt charakteristische, durch den Vorschlag generierte minimale Inexaktheit des Krebsgangs beeinträchtigt die extrem forcierte Plastizität des Symmetrie-Gedankens und damit eine derart verstandene Exaktheit nicht im geringsten.

<sup>23</sup> vgl. dort Takt 445f.

<sup>24</sup> Adorno: *Das Altern der neuen Musik*, in: ders.: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen<sup>3</sup> 1963, S. 143f.

<sup>25</sup> Adorno, *Anton von Webern*, S. 122.

op. 24, die umrahmenden A-Teile der „Bogenform“ (Lorenz) im ersten Satz der Klaviervariationen und im zweiten des Streichquartetts op. 28 oder, um bei der Symphonie zu bleiben, das Thema des Variationen-Satzes, von dem Stroh zu Recht sagt, es sei der Versuch, „die Reihe möglichst un-individuell [sic] ... darzustellen“,<sup>26</sup> – vergewärtigt man sich also jene, so wird klar, daß das „Daß“ des Ausdrucks keineswegs ausschließlich als ein Transzendierendes zu fassen ist, sondern darüber hinaus in dem Transzendenten selbst eine Metaschicht des „Daß“ manifest wird. Webern – darin ist Martin Zenck unbedingt zuzustimmen – vollzog mitnichten die „Auflösung des seit dem späten Mittelalter entwickelten Ausdrucksbegriffs“.<sup>27</sup> Weder ließ er Zwölftonreihen in einem Instrument ohne rhythmische, metrische, dynamische, Tempo-, Artikulations- und Phrasierungsdifferenzierung einfach ablaufen, noch realisierte er, wie der spätere Serialismus, die strukturelle Isolierung der Ton-Konstituente. Gerade dadurch allerdings, daß der musikalische Extremismus des späten Webern die relative Nähe jener beschriebenen Verfahrensweisen spürbar werden läßt, verweist er auch explizit auf die Distanz zu ihnen. Denn in einer Musik, in der die Liquidation der Ausdruckskategorie als solcher ahnbar wird – und auf keine andere als die Webernsche trifft dies zu –, zeichnet sich das primär Signifikante und darin Emphatische des Ausdrucks einzig und allein durch das Faktum aus, daß er noch, d. h. überhaupt sei. Eine adäquate Webern-Hermeneutik muß sich daher nachgerade das Unterfangen angelegen sein lassen, die Prinzipien dieser „Daß“-Morphogenese in allen Dimensionen des konkreten Werks aufzuzeigen.

<sup>26</sup> Stroh, *Anton Webern*, S. 34.

<sup>27</sup> Martin Zenck: *Weberns Wiener Espressivo. Seine Voraussetzungen im späten Mittelalter und bei Beethoven*, in: *Musik-Konzepte, Sonderband Anton Webern I*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn, München 1983, S. 206.