

The image shows a handwritten musical score for piano, organized into two systems of four staves each. The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. The word "cresc" is written in the first system, and "f" appears in the second system. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's draft.

Elmar Budde:
 WEBERN UND BACH

Überlegungen zu Weberns Bach-Rezeption sollten sich an der Bach-Rezeption der Wiener Schule schlechthin orientieren. Innerhalb der Trias der Wiener Komponisten dürfte Arnold Schönberg allein schon aufgrund seiner Werke und seiner theoretischen Ausführungen den geistigen Mittelpunkt der Auseinandersetzung mit Bach und dessen Kompositionen bilden. Weberns Bach-Rezeption aus diesem Verband herauszulösen, erscheint problematisch. Kann Weberns Verhältnis zu Bach überhaupt beschrieben und interpretiert werden, ohne die gesamte Wiener Schule einzubeziehen? Man wird die Frage kaum positiv beantworten können. Es sind zwei Gründe, die die ausschließliche Konzentration auf Webern motivieren: ein zeitlicher und ein sachlicher. Eine angemessene Darstellung der Webernschen Bach-Rezeption im Kontext der Wiener Schule läßt sich in Kürze nicht geben. Es

bleibt der sachliche Grund. Er wird bestimmt von der These, daß Weberns Spätwerk und schließlich sein musikalisches Denken ganz entscheidend von seiner Auseinandersetzung mit Bach geprägt wurde. In dieser Auseinandersetzung hat Webern gegenüber Schönberg und Berg - trotz des gemeinsamen Ausgangspunktes - eine gänzlich eigene und in ihrer "subjektiven" Objektivität durchaus eigenartige Position.

Weberns Auseinandersetzung mit Bach und dessen Werken lassen sich grob in vier Bereiche gliedern, d.h. es lassen sich vier Formen der Rezeption beobachten. 1) Webern als Schüler Schönbergs; 2) Webern als Dirigent und Interpret Bachscher Musik; 3) Webern als Historiker; 4) Webern als Komponist. Die folgenden Ausführungen beschränken sich auf Webern als Historiker und Komponist¹.

Webern als Historiker

Welche Bedeutung Bach in Weberns musikwissenschaftlichem Studium an der Wiener Universität gehabt hat, ist aufgrund des zur Zeit zugänglichen Quellenmaterials nicht auszumachen; so wäre es z.B. von größtem Interesse zu wissen, ob Webern sich im musikwissenschaftlichen Sinne mit dem historischen Bach auseinandergesetzt hat. Gleichwohl hatte Webern eine dezidierte Geschichtsvorstellung, die zwar von Schönberg emotional beeinflusst wurde, die im wesentlichen aber durch sein musikwissenschaftliches Studium geprägt wurde. Gegenüber Schönberg besaß Webern mit Sicherheit einen weiteren musikhistorischen Horizont. Er kannte die Kunst der Niederländer nicht nur vom Hörensagen; er hatte sich mit ihr historisch und praktisch auseinandergesetzt. Fragen der Philologie, Notationsprobleme, rhythmische Probleme etc. waren ihm als musikgeschichtliche Probleme bewußt.

In Weberns Vorträgen aus den 30er Jahren, die man als einen stichwortartigen Geschichtsentwurf charakterisieren kann, hat Bach einen bestimmten Stellenwert; diesen Stellenwert gilt es zu erkennen und zu bestimmen. Insgesamt ist Weberns Entwurf dem Adlerschen Geschichtskonzept verpflichtet, daß Musikgeschichte sich mit dem "organischen Fortgang der Musik als Eigenkunst"² zu beschäftigen habe. Die merkwürdige Geschichtslosigkeit, die die Vorträge zugleich kennzeichnet, findet ihren Ausdruck sowohl in der Vorstellung überzeitlicher, gleichsam naturhafter musikalischer Gesetzmäßigkeiten, als auch in der "naiven" Gewißheit, daß sich diese Gesetzmäßigkeiten erkennen und konkret benennen lassen. Für Webern bedeutet Musik grundsätzlich und zu allen Zeiten "Darstellung eines Gedankens in Tönen"³. Die Art und Weise, wie musikalische Gedanken in Tönen dargestellt werden, d.h. die Methode der Darstellung, unterliegt zwar dem ständigen geschichtlichen Wandel, dennoch bleiben die Gesetzmäßigkeiten, auf denen die Darstellungsmethoden beruhen, von diesem Wandel unberührt. Den organischen Fortgang der Musik in ihrer Geschichte begreift Webern als ein Bewußtwerden dieser Gesetzmäßigkeiten. Geschichte ist für Webern also keine Chronologie von Ereignissen, sondern ein Bewußtwerden dessen, was von Anfang an gegeben war.

Die Entstehung der Mehrstimmigkeit führt er deshalb ausschließlich auf die These zurück, daß komplexe Gedanken auch eine komplexe Darstellung fordern. "Man hat es bald für notwendig befunden, sich bei Darstellung eines musikalischen Gedankens nicht darauf zu beschränken, daß nur eine Stimme erklingt; man hat mehr Raum zu schaffen gesucht. ... Der Gedanke ist verteilt im Raum, er ist nicht allein in einer Stimme - sie kann allein den Gedanken nicht ausdrücken -, nur die Verbindung der Stimmen bringt den Gedanken ganz zum Ausdruck"⁴. Die Polyphonie bildet indessen nur eine Form der Mehrstimmigkeit und als solche nur eine Möglichkeit der Darstellung musikalischer Gedanken. Die andere Form der Mehrstimmigkeit erkennt Webern in der Entwicklung und Aus-

bildung der tonalen Harmonik, d.h. der homophonen Mehrstimmigkeit. Als musikalisch-kompositorische Darstellungsform findet die Polyphonie ihren Höhepunkt bei den Niederländern; die Homophonie erfährt ihre optimale Verwirklichung in der Harmonik der Wiener Klassik. Zwischen den beiden musikalischen Darstellungsformen der Polyphonie und der Homophonie, die je sich historisch unterschiedlichen Epochen zuordnen, sind für Webern die Kompositionen Johann Sebastian Bachs angesiedelt. Webern ist der Überzeugung, daß Bach in seinen Werken beide Darstellungsformen vereinigt. In Bachs Kompositionen verschränken sich also in einer die Geschichte aufhebenden Weise die Polyphonie der Vergangenheit (Niederländer) und die Homophonie der Zukunft (Klassik) zu einer zeitlosen Gegenwart. In der Entwicklung der Musik über die Klassik hinaus erkennt Webern das ständige Bestreben, die Darstellungsmethode der Homophonie mit jener der Polyphonie versöhnend zusammenzuführen, d.h. dem Bachschen Ideal wieder nahe zu kommen. Webern ist sich sicher, das Ziel dieser Bestrebungen zu kennen; er nennt es "die Musik unserer Zeit"⁵, d.h. er meint die neue Musik, die Musik der Wiener Schule, sowie schließlich und vor allem seine eigene Musik.

Ohne im Einzelnen auf Weberns Thesen einzugehen, ist auf eine weitere Kategorie zu verweisen, die Webern in seinen Vorträgen entwickelt und die für ihn so etwas wie ein geistig-künstlerisches Grundgesetz darstellt, nämlich die Kategorie des Zusammenhangs. Die Zusammenführung von Vertikale und Horizontale ist, wie Webern darlegt, geschichtlich überhaupt erst möglich geworden im Kontext eines musikalisch-kompositorischen Denkens, dessen oberstes Prinzip der musikalische Zusammenhang ist. Zusammenhang aber bedeutet für Webern nicht nur die Beziehung der Teile, der Elemente etc. untereinander; Zusammenhang beruht vielmehr darauf, daß alles aus Einem hervorgeht. Wiederum sind es die Kompositionen von Bach, in denen Webern sowohl sein musikalisches Denken, als auch die auf die neue Musik hinführende geschichtliche Entwicklung in gleicher Weise vorweggenommen, wie erfüllt sieht. Die strenge Bindung einer Komposition an eine Zwölftonreihe vergleicht er mit Bachs "Kunst der Fuge". "Die 'Kunst der Fuge' von J.S. Bach hat ein einziges Thema zur Grundlage. - Was konnte das Werk anders sein als die Antwort auf die Frage: Was kann ich mit diesen wenigen Tönen machen? ... Bach wollte zeigen, was alles aus einem einzigen Gedanken geholt werden kann. - In der Praxis ist die Zwölftonmusik im einzelnen etwas anderes, aber allgemein liegt ihr dieselbe Denkungsart zugrunde. Dem Sinne nach ist die 'Kunst der Fuge' das gleiche wie das, was wir in der Zwölftonkomposition schreiben"⁶.

Bach hat nicht nur die beiden Darstellungsformen der Polyphonie und der Homophonie ineinandergeführt, in seinen Kompositionen hat er darüber hinaus die Kategorie des Zusammenhangs auf vollkommenste Weise realisiert. Doch nicht nur das; wenn Webern in seinen Bemerkungen zur "Kunst der Fuge" Bachs Musik schließlich als abstrakt bezeichnet, dann verweist er damit auf eine Dimension des musikalischen Denkens, die für ihn jenseits von Zufall und Geschichte angesiedelt ist. "Es ist bedeutsam, daß die letzte Schöpfung von Bach die 'Kunst der Fuge' war - ein Werk, das völlig ins Abstrakte führt, eine Musik, der alles fehlt, was sonst durch die Notierung gekennzeichnet wird. ... Es ist wirklich fast ein Abstraktum - oder ich möchte lieber sagen: d i e h ö c h s t e R e a l i t ä t "⁷. Als abstrakte Musik aber ist die "Kunst der Fuge" die vollkommenste Form der Darstellung musikalischer Gedanken und Ideen schlechthin; die Komposition streift gleichsam die klangliche Außenseite ab und wird als solche zur reinen Darstellung. Die Musik tönt als Gedanke in sich; sie bedarf nicht mehr des Klingenden. Da für Webern eine vollkommener Darstellung eines Gedankens als im Medium der Abstraktion nicht denkbar ist, kann er die "Kunst der Fuge" mit Recht als höchste Realität bezeichnen, nämlich als die reine Wirklichkeit des musikalischen Gedankens.

Webern als Komponist

Es ist müßig, in Weberns Kompositionen nach Modellen, Mustern oder Formeln zu suchen, die sich unmittelbar auf Bachs Kompositionen beziehen lassen. In keiner Komposition Weberns wird der Tonfall Bachscher Musik beschworen. Selbst in Weberns Instrumentation des sechsstimmigen Ricercars aus dem "Musikalischen Opfer" ist der Tonfall der Bachschen Musik eliminiert. Im Vergleich zu Webern reagiert Schönberg in seinen Kompositionen und Bearbeitungen gänzlich anders auf die Musik Bachs. In seinen Bearbeitungen Bachscher Kompositionen interpretiert er primär die klangliche Außenseite der Werke im Sinne einer klingenden Interpretation. Auch in einigen seiner Kompositionen (z.B. im ersten Satz der Klavierstücke op. 23) stellt Schönberg einen unmittelbaren klanglichen Bezug zu Bach her. In Weberns Kompositionen begegnen derartige Bezugspunkte nicht. Webern hat, wie aus vielen seiner Äußerungen hervorgeht, die Übernahme historischer Sprachpartikel strikt abgelehnt; Formen des Historismus oder der historisierenden Entfremdung hat er verabscheut.

Bereits am Beispiel der kompositorischen Anwendung der Reihentechnik ist die Differenz zwischen Schönberg und Webern, die sich auch in der Auseinandersetzung mit Bach auftut, zu erkennen; es ist eine Differenz des musikalischen Denkens. Für Schönberg stellt eine Reihe nichts weiter als die strukturelle Basis zur Gestaltung von Themen, Phrasen, Motiven etc. dar; in Weberns Reihenkompositionen sind indessen Motiv- und Themenbildungen immer mit der Reihe oder deren Binnenstruktur identisch; Webern ist immer bemüht, eine Identität zwischen Struktur und Klang, zwischen Innen und Außen musikalisch-kompositorisch herzustellen.

In einer erstaunlich detaillierten Analyse des dritten Satzes des Streichquartetts op. 28, die sich in einem Brief vom Frühjahr 1939 an Erwin Stein findet⁸, hat Webern deutlich gemacht, zu welchen kompositorischen Konsequenzen ihn die Auseinandersetzung mit Bachs Werk, genauer gesagt mit jenen beiden konträren Darstellungsformen, deren Erfüllung Webern in Bachs Werk zu erkennen glaubt, geführt hat. Den dritten Satz bezeichnet Webern als die Krönung des Quartetts, denn der Satz ist für ihn die "S y n - t h e s e von h o r i z o n t a l e r und v e r t i k a l e r Darstellung"⁹, d.h. die Synthese von Polyphonie und Homophonie, von Fuge und Sonate. Die Reihe, die dem Quartett zugrunde liegt, ist als Hommage à Bach zu verstehen; ihre Intervallstruktur leitet sich von den Tönen B-A-C-H her. Der kompositorische Aufbau des Satzes beruht auf zwei konträren Formen, nämlich auf der dreiteiligen Scherzo-Form (Liedform) als Form der Homophonie (der Horizontale) und dem Formprinzip der Fuge als Form der Polyphonie (der Vertikale). "Und nun versuchte ich hier nicht nur allgemein die Gesetzmäßigkeit beider zu erfüllen, sondern auch im Besonderen die F o r m e n direkt zu verbinden. ... P r i m ä r gegeben ist eine 'Scherzo'-Form, mit ihr also T h e m a - D u r c h f ü h r u n g - R e p r i s e. In dieser Hinsicht waren die Gesetzmäßigkeiten der 'horizontalen' Darstellungsart massgebend. Aber die 'Durchführung' stellt eine F u g e dar, deren dritte 'Durchführung' die Reprise des S c h e r z o - T h e m a s, Erfüllung der Scherzo-Form, ist"¹⁰.

Der Aufbau des Satzes ist merkwürdig einfach und zugleich komplex. Der erste Teil, also das Scherzo-Thema, besteht aus einer sechzehntaktigen Periode. Das in seiner Form periodische Thema basiert zugleich auf einem Doppelkanon; Vorder- und Nachsatz der Periode sind rhythmisch gespiegelt, wobei die Stimmen entweder zur Krebsgestalt oder zur Originalgestalt verändert sind. Der Durchführungsteil des Scherzos (T. 16-53) ist insgesamt zweigeteilt (T. 16-37; T. 38-53), wobei jeder Teil noch einmal unterteilt ist. Den gesamten Durchführungsteil hat Webern zugleich als Fuge konzipiert. Der erste Teil stellt die Fugenexposition, also die erste Durchführung, dar; der zweite Teil

bildet die zweite Durchführung. Auf jede Themas aufstellung bzw. Themendurchführung folgt eine Episode (d.h. ein Zwischenspiel). Die Fuge selbst ist dreistimmig. Aufgrund des besonderen Aufbaus der Reihe gelingt es Webern so etwas wie eine Comes-Beantwortung zu konstruieren. Die Reprise (T. 54-68) des Scherzo-Themas entpuppt sich nach den zwei Fugendurchführungen zugleich als der Beginn der dritten Durchführung des Fugenthemas. Die Reihenzusammenhänge sind derartig umgestellt, daß das Scherzo-Thema und das Fugenthema sich nicht nur auf der Basis der Reihe, sondern auch auf der Basis der viertönigen Gestalten berühren. Da das Scherzo-Thema aber zugleich als vierstimmiger Doppelkanon angelegt ist, bildet die Reprise des Themas zugleich eine vierstimmige Engführung des Fugenthemas; d.h. die Reprise des Scherzo-Themas (als dritter Teil der dreiteiligen Liedform) gilt zugleich als die dritte Durchführung der Fuge, nämlich als deren Engführung. "Und, um es noch einmal zu sagen, es ist doch aber nichts anderes als eine Periode, erfüllend die Gesetzmäßigkeiten des Baues eines S c h e r z o - T h e m a s, wie bei Beethoven, also die Darstellung in der H o r i z o n t a l e n. Aber als Engführung, 3. Durchführung einer Doppel-Fuge, z u g l e i c h auch erfüllend die Gesetzmäßigkeiten der Darstellung in der V e r t i k a l e n, wie bei Bach. Ist das nun eine S y n t h e s e der beiden Darstellungsarten oder nicht?"¹¹

Die kompositorische Synthese von Horizontale und Vertikale bedeutet für Webern mehr als nur ein kompositionstechnisches Konstrukt; sie ist einerseits die Verknüpfung der beiden überhaupt nur möglichen Darstellungsmethoden und ihrer Gesetzmäßigkeiten, die Webern als Invarianten begreift, andererseits versteht er die Synthese als die In-Einssetzung zweier verschiedener historischer Epochen. Die Synthese selbst betrachtet Webern nicht als historistische Collage, sondern als Ergebnis eines musikalischen Abstraktionsprozesses, der in die Tiefen der musikalischen Sprache und ihrer Gesetzmäßigkeiten führt; als solcher läßt er die Zeitgebundenheit von Komponist und Werk hinter sich. Die Möglichkeit eines musikalischen Abstraktionsprozesses sieht Webern unmittelbar in Bachs Kompositionen vorgebildet und zugleich realisiert. Webern ist der Überzeugung, dem Ideal von Abstraktion und Synthese im dritten Satz seines Streichquartetts op. 28 nahe gekommen zu sein.

Auch Weberns Bearbeitung des sechsstimmigen Ricercars aus Bachs "Musikalischem Opfer", die dem Streichquartett zeitlich voraufgeht, wird recht eigentlich erst unter dem Aspekt der Synthese verständlich. Im allgemeinen wird Weberns Instrumentation als eine Art Klanganalyse charakterisiert. Webern selbst hat dieser Charakterisierung in einem Brief an Hermann Scherchen Vorschub geleistet, wenn er schreibt, daß er versucht habe, "den m o t i v i s c h e n Zusammenhang bloß zu legen. Das war nicht immer leicht". Webern fährt indessen fort: "Natürlich will sie darüber hinaus andeuten, wie ich den Charakter des Stückes empfinde; diese M u s i k ! Diese endlich zugänglich zu machen, indem ich versuchte, darzustellen, (durch meine Bearbeitung), wie ich sie empfinde, das war der letzte Grund meines gewagten Unternehmens"¹². Webern will also deutlich machen, wie er die Musik empfindet, d.h. wie er sie musikalisch reflektiert. Die Instrumentation zeigt gewissermaßen die innere Doppelgesichtigkeit der Bachschen Komposition. Die einzelnen Stimmen sind einerseits als abstrakte Linien gegenwärtig, andererseits lösen sie sich in die horizontale Farbigkeit der Motivik auf; die Motive wiederum schließen sich aufgrund der Instrumentation zu übergeordneten Klangfeldern zusammen, d.h. die Komposition ist sowohl polyphon wie homophon, sowohl abstrakt wie zugleich von höchster Farbigkeit und Realität. "Ja, gilt es nicht zu erwecken, was hier noch in der Verborgenheit dieser abstrakten Darstellung durch Bach selbst schläft und für fast alle Menschen dadurch einfach noch gar nicht da oder mindestens völlig unfaßbar ist? Unfaßbar als Musik!"¹³.

Synthese von Horizontale und Vertikale, das Abstrakte als klingende Wirklichkeit begreifen, das Unfaßbare faßbar machen, Webern hat in allen seinen späten Kompositionen um diese Utopie gerungen. Die Auseinandersetzung mit der Musik Bachs, so ist als These zu formulieren, hat Webern überhaupt erst jene Bereiche der Abstraktion eröffnet, die sein Spätwerk und sein musikalisches Denken charakterisieren. In den Kompositionen müssen wir die Spuren der Auseinandersetzung mühevoll entziffern, in seiner Bach-Bearbeitung, die Werben als s e i n e Fuge bezeichnet, läßt sie sich unmittelbar ablesen.

Es wären nun weiterführende Fragen zu verfolgen; z.B. welche Konsequenzen Weberns Bach-Rezeption über Webern hinaus gehabt hat oder noch hat. Im kompositorischen Bereich sind bis in die Gegenwart hinein kaum Konsequenzen zu beobachten. Die Webern-Rezeption der 50er und 60er Jahre waren ausschließlich am musikalischen Material und den Strukturgesetzen der Kompositionen interessiert; das Denken, das sich hinter diesen Gesetzen verbarg, wurde stillschweigend übergangen, man empfand es als unangemessen. Im Bereich der analytischen Auseinandersetzung mit Bach fand indessen Weberns Bach-Rezeption zumindest eine gewichtige theoretische Ausformulierung, und zwar in der "Einführung in die musikalische Formenlehre" von Erwin Ratz (Wien 1951). Sicherlich ließe sich im analytischen Bereich (über Ratz hinaus) vieles von dem, was Webern vorgedacht hat, für die Erkenntnis Bachscher Musik fruchtbar machen. Die vorliegenden Ausführungen wollen indessen noch keine Antworten auf die angedeuteten Fragen geben; sie versuchten, skizzenhaft zu umreißen, was Bach für Webern bedeutet; gleichwohl wäre nun der umgekehrte Weg zu gehen, nämlich die Frage zu stellen, welche Bedeutung Webern für Bach hat.

Anmerkungen

- 1) Eine ideengeschichtliche Einordnung der Beobachtungen und Ergebnisse ist im Rahmen der vorliegenden Ausführungen nicht möglich.
- 2) Guido Adler, Handbuch der Musikgeschichte, Frankfurt/M. 1924, S. 61.
- 3) Anton Webern, Der Weg zur neuen Musik, Vorträge 1932/33, hrsg. von Willi Reich, Wien 1960, S. 18.
- 4) Ders. a.a.O., S. 19f.
- 5) Ders., a.a.O., S. 23.
- 6) Ders., a.a.O., S. 59.
- 7) Ders., a.a.O., S. 36.
- 8) Vgl. Hans Moldenhauer, Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes, Zürich 1980, S. 669ff.
- 9) Ders., a.a.O., S. 670.
- 10) Ebda.
- 11) Ders., a.a.O., S. 671.
- 12) Brief an Hermann Scherchen, in: Anton Webern (= Die Reihe, Heft 2) Wien 1955, S. 26.
- 13) Ebda.