

Webern und die serielle Musik*

von Christoph von Blumröder, Freiburg i. Br.

Das Verhältnis zwischen Anton Webern und jener nachfolgenden Komponistengeneration, die zu Beginn der fünfziger Jahre unter Berufung auf sein Schaffen, und insbesondere auf seine Zwölftonkompositionen, die Grundzüge der seriellen Musik entwickelte, kann heute gelassener betrachtet werden, als es noch vor einem Jahrzehnt möglich schien. Gründe unterschiedlicher Art dürften hierfür ausschlaggebend geworden sein: Zum einen hat allein schon der mittlerweile gewachsene zeitliche Abstand, der auch manch anderer Kontroverse – etwa der zwischen den sogenannten Konservativen und den fortschrittlich Neudeutschen im 19. Jahrhundert – nachträglich die Spitze brach, seinen Teil beigetragen; der ehemalige Parteienstreit um Webern und die serielle Musik, ausgefochten zwischen aufstrebenden und ihren Platz in der Musikgeschichte beanspruchenden jungen Komponisten einerseits und selbsternannten Verteidigern sowohl Weberns als auch der gewissermaßen reinen Lehre von der Zwölftonmusik andererseits, hat an Brisanz verloren, so daß man, anstatt ihn erneut anzufachen, nunmehr versuchen kann, der Erkenntnis hinderliche Emotionen weitgehend auszuschalten und die Aufmerksamkeit auf Momente zu richten, die möglicherweise von der Polemik verschüttet und deshalb bislang nur wenig beachtet wurden. Zum anderen hat neben dem eher äußerlichen Zeitfaktor die Tatsache, daß die gegenwärtig nachrückende junge Komponistengeneration sich überwiegend an Vorbildern aus der Zeit vor Webern orientiert, eine heilsame Distanz zwischen der Beschäftigung mit dem Werk Weberns und dessen Auswirkungen sowie dem häufig emotionsbeladenen Disput um zeitgenössische kompositorische Richtungen oder Schulen geschaffen, ein Disput, der sich leicht in Verzerrungen und Mißverständnisse verstricken kann. So krankten auch die Auseinandersetzungen um Webern und die serielle Musik zu einem nicht geringen Teil an einer schiefen Fragestellung, an der vordergründigen Frage nämlich, ob Webern (bereits) seriell komponiert habe, was die Gegner der seriellen Musik vehement verneinten, ohne dabei zu realisieren oder realisieren zu wollen, daß ihre Opponenten dies gar nicht behaupteten – einige Epigonen, die übers Ziel hinausschossen, einmal ausgenommen –, sondern lediglich Ansätze zur Idee des Seriellen bei Webern entdeckt zu haben glaubten, wobei ihre analytischen Beweisführungen aufgrund der Schärfe der Auseinandersetzungen dann doch zuweilen rigorosere ausfielen, als sie es wohl ursprünglich beabsichtigt hatten.

Indes entsprang der einstige Streit um Webern nicht bloßer Willkür oder Ranküne, sondern war von Webern selbst, wenn auch ungewollt, so doch unausweichlich vorprogrammiert. Pierre Boulez hat diesbezüglich von der „Doppelgesichtigkeit“ Weberns gesprochen, da bei ihm „die Beziehung zur Tradition ebenso stark wie die Kühnheit der Vorgriffe auf die Zukunft“ ausgeprägt sei¹, und diese Ambivalenz läßt sich nicht nur in der Analyse seines kompositorischen Schaffens, sondern auch an Weberns verbalen Äußerungen zur eigenen Musik aufzeigen. Beispielsweise beschreibt er in einem Brief an Hildegard Jone (26. Mai 1941) seine derzeit „letzte Arbeit“, die *Variationen für Orchester*, op. 30, folgendermaßen:

Stelle Dir vor: da sind sechs Töne gegeben, in einer *Gestalt*, die durch die Folge und den Rhythmus bestimmt ist und was nun kommt ist nichts anderes als immer wieder diese Gestalt!!! Freilich in fortwährender „Metamorphose“ (im musikalischen heißt dieser Vorgang „Variation“)

Aus dieser *Gestalt* wird nun zunächst das „Thema“ und dann folgen 6 Variationen dieses Themas. Das „Thema“ selbst stellt aber, wie gesagt, ja selbst schon nichts als Variationen (Metamorphosen dieser ersten Gestalt) dar. Als *Einheit* ist es wieder Ausgangspunkt für neuerliche „Variationen“. Aber dieses Thema mit seinen 6 Variationen ergibt schließlich und endlich in *formaler* Hinsicht einen Bau, der gleichzusetzen ist dem eines „*Adagios*“, aber dem *Charakter*, dem Inhalt nach ist mein Stück das gar nicht – sondern nur der Form nach. Denk' etwa an eine klassische „Ouverture“ – Also, wenn ich das Stück auch „Variationen“ betitelt habe, so sind die doch ihrerseits

* Unveränderter Text eines Referats beim Kolloquium *Anton Webern*, das unter der Leitung von E. Budde am 3. Oktober 1983 während der Marburger Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung stattfand.

¹ Lexikon-Artikel *Webern* (1961), in: *Anhaltspunkte*, aus dem Französischen übertragen von J. Häusler, Stuttgart und Zürich 1975, S. 371.

wieder verschmolzen zu neuer Einheit (im Sinne einer andern Form). So und so viele Metamorphosen der ersten Gestalt ergeben das „Thema“. Dieses als neue Einheit geht wieder durch so und so viele Metamorphosen; diese wieder zu neuer Einheit verschmolzen, ergeben die Form des Ganzen. *So ungefähr also die Gestalt des ganzen Stückes*²

Der zitierte Passus ist insofern aufschlußreich, als Webern in seinem verwickelten Diskurs, in dem er das Besondere des Werkes zu verdeutlichen sucht, zwar herkömmliche musikalische Termini wie „Variation“, „Thema“, „Adagio“ und „Ouverture“ heranzieht, diese jedoch in Anführungszeichen setzt und ihnen so einen lediglich annähernden Hinweis-Charakter verleiht. Die überlieferten musikalischen Begriffe beziehen sich auf einen Sachverhalt, den ihre Bezeichnungsfunktionen nur mehr unvollständig und unzureichend erfassen, und erst im zusätzlichen Rekurs auf Goethes Metamorphosenlehre – auf deren nähere Explikation im gegebenen Zusammenhang verzichtet werden kann³ – ist Webern in der Lage, seine kompositorische Idee und deren konkrete Ausführung „ungefähr“ zu skizzieren.

Und wenn Webern bei anderer Gelegenheit das Neuartige seiner Kompositionen, für das im Brief an Hildegard Jone Goethes Begriffe „Gestalt“ und „Metamorphose“ einstehen, allein mit tradierten musikalischen Termini zu umschreiben versucht, werden darüber hinaus Widersprüchlichkeiten seiner Argumentation, die im obigen Zitat nur unterschwellig anklingen, sichtbar, zumal Webern – anders als sein Lehrer Arnold Schönberg, der eher die Fortführung der Tradition denn das revolutionär Neue im eigenen Schaffen zu betonen pflegte – nicht selten dazu neigte, mit Nachdruck zuvor unerreichte, erst von ihm verwirklichte kompositorische Neuerungen ins rechte Licht zu rücken. Eine Passage aus einem Brief an Erwin Stein (zwischen 8. und 31. Mai 1939), in der Webern den musikalischen Sinn der Anfangstakte (1 bis 13) im zweiten Satz seines *Streichquartetts*, op. 28, kommentiert, verdeutlicht das Dilemma, in das er sich dabei begibt. Denn einerseits akzentuiert er dort das Einzigartige, grundlegend Neue seines Vorgehens, andererseits aber hebt er ebenso eindringlich die Bindungen seines kompositorischen Verfahrens an die Tradition hervor, und dies nicht nur durch die – erneut teils indirekte – Verwendung überlieferter musikalischer Termini, sondern auch durch die Berufung auf Vorbilder wie Beethoven und Bach; nimmt man Webern wirklich beim Wort, so sind die in seiner Aussage enthaltenen gegenteiligen Feststellungen nur schwer miteinander vereinbar:

Dieses Gebilde, es ist formal nichts anderes als ein *periodisches Scherzothema* auf die Form der 3. Durchführung einer *Doppelfuge* bezogen, heißt: Engführung von „Thema“ und „Gegensatz“, was noch *nie* da war, soviel ich weiß und zwar *obendrein* in einem *Doppelcanon* in *Krebsform*, schon gar nicht da war!!! . . . Und, um es noch einmal zu sagen, es ist doch aber nichts anderes als eine Periode, erfüllend die Gesetzmäßigkeiten des Baues eines *Scherzo-Themas*, wie bei Beethoven, also der Darstellung in der *Horizontalen*. Aber als Engführung *zugleich* auch erfüllend die Gesetzmäßigkeiten der Darstellung in der *Vertikalen*, wie bei Bach⁴.

Einmal abgesehen von dem nicht zuletzt apologetischen Unterton, der in derartigen Selbstaussagen – ebenso wie später in der Inanspruchnahme Weberns durch die Komponisten serieller Musik – mitschwingt, forderte Weberns „Doppelgesichtigkeit“ den heftigen Streit um die zutreffende Interpretation seines Werkes in den fünfziger Jahren geradezu heraus. Und man kann das Wesen der damaligen Kontroverse – im Anschluß an Carl Dahlhaus – dahingehend charakterisieren, daß allgemein im Sinne des gleichzeitig mit der Neuen Musik im 20. Jahrhundert sich durchsetzenden Historismus „wesentliche Züge der Neuen Musik oder des Umgangs mit ihr ‚historisch‘ geprägt sind“, wobei die Auseinandersetzungen um Webern und die serielle Musik insbesondere die Tendenz repräsentieren, „das ästhetische Urteil über den Rang eines Werkes durch ein historisierendes Urteil über dessen Bedeutung für die Entwicklung der musikalischen Technik zu ersetzen“⁵. Denn

² Briefe an Hildegard Jone und Josef Humplik, hrsg. von J. Polnauer, Wien 1959, S. 47.

³ Vgl. vielmehr Angelika Abel, *Die Zwölftontechnik Weberns und Goethes Methodik der Farbenlehre*, = *BzAfMw* XIX, Wiesbaden 1982, insbesondere S. 136ff.

⁴ Schoenberg, Berg, Webern. *Die Streichquartette. Eine Dokumentation*, hrsg. von Ursula von Rauchhaupt, Hamburg 1971, S. 139.

⁵ *Neue Musik und Wissenschaft*, in: *Wissenschaftliche und nichtwissenschaftliche Rationalität. Ein deutsch-französisches Kolloquium*, hrsg. von K. Hübner und J. Vuillemin, Stuttgart 1983, S. 108.

offensichtlich entzündete sich der Streit an Fragen der Kompositionstechnik, wobei die jeweils unterschiedlichen Antworten, die aus Analysen der Musik Weberns gespeist wurden, dem Ziel dienen sollten, daraus die geschichtliche Legitimität der eigenen und Illegitimität der fremden Sichtweise abzuleiten sowie gewissermaßen historisch folgerichtige Konsequenzen für die aktuelle kompositorische Lage zu ziehen.

Dies bedeutet freilich nicht, daß zumindest auf seiten der beteiligten Komponisten – selbst wenn man unverhohlen kaum darüber sprach – nicht auch noch andere Beweggründe wirksam waren, die sie zu Webern und seiner Musik geführt hatten; so manche beispielsweise in Texte von Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen eingeflossene Äußerungen legen vielmehr den Eindruck nahe, daß sich ihr Verhältnis zur Musik Weberns nicht allein im Handwerklichen erschöpfte:

In der Tat läßt einzig Debussy mit Webern sich vergleichen: in dem nämlichen Bestreben, keine dem Werk vorgegebene formale Organisation mehr zuzulassen, in der nämlichen Bemühung um die Schönheit des Klangs an sich, in der nämlichen elliptischen Zerstäubung der Sprache. Und wenn sich in gewissem Sinn behaupten läßt – Oh Mallarmé – daß Webern ein Besessener der formalen Reinheit war bis hin zum Schweigen, so hat er diese Besessenheit zu einem Spannungsgrad getrieben, den man vordem in der Musik nicht kannte

Angesichts eines Magnetfeldes von solcher Anziehung, einer poetischen Kraft von solcher Stärke, ist es schwierig, mehr als nur die nächstliegenden Konsequenzen abzusehen⁶

Es soll allen bewußt werden, mit wieviel Sorgfalt und Kunst Webern mit seinem Material umgegangen ist, wie er nichts unbeachtet läßt und zu einer stilistischen Reinheit gelangt, die zeitlos für große Kunst Vorbedingung ist. Nicht was für Methoden er anwendet, sondern wie und zu welchem Ziel er sie gesucht und erarbeitet hat, ist für uns das Wesentlichste

Und endlich möge jeder Musiker, der diese Musik liebt, es als einen Auftrag empfinden und nicht müde werden, sie anderen nahezubringen, seine Freude über die Entdeckung mitzuteilen. Dann wird Weberns Musik allmählich ihre innerste Kraft ausstrahlen können, indem sie Menschen miteinander verbindet im gemeinsamen Erstaunen über diese Schönheit⁷

Wenn Boulez von der „Anziehung“ der Musik Weberns, von „poetischer Kraft“ und von der „Schönheit des Klangs“ spricht, dann bekundet sich darin nicht zuletzt ästhetische Faszination, ebenso wie in den Kategorien, in denen Stockhausen sein glühendes Bekenntnis zu Webern vorträgt, Kategorien wie „Zeitlosigkeit“ oder „Schönheit großer Kunst“. Dieser Aspekt war durch die einseitige Fixierung der ehemaligen Diskussion um Webern auf bloße Kompositionstechnik und historisierende Urteile zwar weitgehend verdrängt, aber doch nicht vollständig ausgeschaltet worden. Nicht wenige der damals rein kompositionstechnisch aufgefaßten Stellungnahmen enthüllen sich aus heutiger, distanzierter Perspektive als zumindest partiell auch ästhetisch gefärbte, etwa die vielbeschworene Entdeckung der „Stille bei Webern“, eine eminent ästhetische Qualität, die laut Boulez Musik als „Kunst der Töne“ zum „Kontrapunkt von Klang und Stille“ erweitert⁸. Und an dem sowohl bei Boulez als auch bei Stockhausen in den zitierten Passagen zentralen Begriff der „Reinheit“ kann exemplarisch das Schillernde der Kategorien gezeigt werden: Auf den ersten Blick geht es allein um handwerkliche Gegebenheiten, um „formale Reinheit“ (Boulez) und um „stilistische Reinheit“ (Stockhausen). Gibt man jedoch die isolierte Sichtweise preis und bezieht den Kontext in die Interpretation des Begriffes ein, so schlägt dieser in Dialektik mit den Kategorien des Schönen und des zeitlos gültigen, vollkommenen Werkes in eine ästhetische Größe um, die schließlich noch eine moralische Bedeutung gewinnt.

Denn mit der ästhetischen Faszination, die von der Musik Weberns auf die Komponisten serieller Musik ausstrahlte, verband sich das Ethos der Person Weberns, „seine intellektuelle Strenge, seine Redlichkeit, sein Mut, seine Leitlinie, seine Beharrlichkeit“ – so die Charakterisierung durch Boulez⁹. Nachdem die Barbarei der Nazi-Diktatur den im Zweiten Weltkrieg endenden kulturellen

⁶ P. Boulez, *Incipit* (1954), in: *Anhaltspunkte*, Stuttgart und Zürich 1975, S. 358.

⁷ K. Stockhausen, *Anton Webern* (1955), in: *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles*, Bd. II, Köln 1964, S. 143.

⁸ *Incipit*, a. a. O., S. 358.

⁹ *Lexikon-Artikel Webern*, a. a. O., S. 373.

Zusammenbruch in Europa herbeigeführt hatte, fand jene Komponistengeneration, die danach einen von Korruption unbelasteten musikalischen Neubeginn einzuleiten versuchte, in Webern auch ihr moralisches Leitbild. Bemerkenswerterweise rückte Webern diesbezüglich in eine ähnliche Position, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts für den Kreis um Schönberg und somit also auch für Webern selbst Gustav Mahler innegehabt hatte, dessen Werk und „hohes Ethos“ – dies die Worte von Walter Schrenk 1924 – der damals „jungen Generation wie ein Fanal voran[leuchtete]“¹⁰. Und ebenso, wie sich seinerzeit Schönberg und seine Schüler in der Verehrung Mahlers einig wußten und nach Mahlers Tod sein menschliches wie künstlerisches Vermächtnis zu bewahren und zu verbreiten schworen, sammelte sich nach dem Zweiten Weltkrieg unter vergleichbaren Motiven auch ein „Kreis um Webern“, wurden, wie Stockhausen berichtet, „Freundschaften geschlossen . . . durch die gemeinsame Neigung zu dieser Musik“¹¹, und nicht zuletzt empfand man es als „Auftrag“, wie aus dem oben bereits zitierten Passus bei Stockhausen hervorgeht, diese Musik „anderen nahezubringen“; dabei lag die Ausstrahlung der Musik wie der Person Weberns, die selbst die durch den Weltkrieg aufgerissenen Klüfte zwischen Menschen unterschiedlicher, noch wenig zuvor verfeindeter Nationen zu schließen half, in der von Boulez und Stockhausen erwähnten „Reinheit“ begründet, und zwar in sowohl kompositionstechnischer wie ästhetischer als auch moralischer Hinsicht.

So sicher man davon ausgehen kann, daß in einer solchen dreifachen Verquickung die Beweggründe für die anfangs der fünfziger Jahre vollzogene Hinwendung der Komponisten serieller Musik zu Webern und seinem Werk zu suchen sind, so wenig vielversprechend scheint der Versuch, sie zur Bestimmung eines einzigen, letztlich entscheidenden Motivs gegeneinander abzuwiegen, trat ihre Wirkung doch erst in der speziellen Verbindung zutage, die in jener Zeit schlechthin einzigartig und wohl bei keinem anderen Komponisten als bei Webern zu finden war. Im Blick auf die durch den Historismus ausgelöste Tendenz, die Ästhetik aus Erörterungen der Neuen Musik weitgehend auszuklammern, zeigt das behandelte Beispiel freilich, daß in dieser Frage noch nicht das letzte Wort gesprochen ist. Vielmehr könnte man sich aufgefordert sehen, ästhetischen Gesichtspunkten auch in anderen, bislang primär unter kompositionstechnischen Aspekten betrachteten Zusammenhängen der Neuen Musik verstärkt Aufmerksamkeit zu schenken.

¹⁰ *Richard Strauss und die neue Musik*, Berlin 1924, S. 171.

¹¹ *Anton Webern*, a. a. O., S. 140.