

Ton und Geräusch bei Webern*

von Regina Busch, Wien

Töne und Geräusche: Beide kommen in der Musik vor, die einen in der Regel gewollt und beabsichtigt, die anderen oft unwillkürlich und unvorhergesehen. Mit Tönen zu arbeiten ist den meisten Komponisten und Musikern selbstverständlich, bei Geräuschen werden mehr Umstände gemacht: Sie werden ausgegrenzt oder vermieden, in Kauf genommen, zugelassen oder einbezogen, oder aber sie werden explizit zum Gegenstand des Komponierens.¹ Geräusche und Töne hängen jedoch zusammen, sie voneinander zu trennen ist unmöglich. Wer einen Ton produziert, produziert auch ein Geräusch – und umgekehrt.

Sind Geräusche Ansammlungen von Tönen, geordnet oder ungeordnet, deren Höhe im einzelnen nicht genau zu bestimmen ist? Lässt sich umgekehrt der Ton verstehen als in das Geräusch eingebettet, vom Geräusch wie von einem Hof umgeben, oder als „Sonderfall“ des Geräusches bezeichnen: als auf einen einzigen festen und festgehaltenen Ort einer Skala projiziertes, distinktes Gebilde, ähnlich wie die ganzen Zahlen die Stellen 1 2 3 usw. auf der Zahlengeraden besetzen? Aber auch die Zahlen bzw. die Töne dazwischen befinden sich an festen Orten. Ihre Positionen sind vielleicht mit komplizierteren Verfahren zu ermitteln, aber immer noch sind sie fix. Von Halbtönen zu Vierteltönen oder anderen Unterteilungen zu wechseln, ändert prinzipiell nichts. Nur wenn keine einzelne Ziffer mehr einen bestimmten Ort definiert, handelt es sich um etwas wesentlich anderes: statt eines Punktes ein Bereich, ein Abschnitt der Skala – mathematisch gesprochen: das Intervall zwischen zwei Punkten.

Aber linear, eindimensional geht es in Wirklichkeit natürlich nicht zu. Sobald etwas zu klingen beginnt, dauert es. Indem es klingt, dauert es, während es klingt, dauert es, beide Vorgänge hängen zusammen. Alles, was erklingt, hat vereinfacht gesagt Anfang, Mitte und Ende, auch der einzelne Ton. Vielleicht lässt sich nicht feststellen, wo, d. h. an welchem Zeit-Punkt (die meisten unserer Zeitbestimmungen enthalten eine räumliche Komponente) man sich gerade befindet: ob schon über den Anfang hinaus oder längst am Ende, und welche Ausdehnung die Mitte hat; vielleicht ist das Ereignis zu kurz und alles erscheint in einen Augenblick – den berühmten – zusammengeschossen. Aber es ist unerheblich, ob wir Anfang, Mitte und Ende bemerken und bezeichnen können: sie sind dennoch vorhanden.

Bei Instrumenten, die bestimmte Ton-Höhen produzieren sollen und können, ist es

*Erweiterte Fassung eines Vortrags, der auf dem Symposium „Reihe und System. Aus Anlass des 50. Todesjahres von Anton Webern (1883-1945), Hannover 19.-22.6.1995“, gehalten wurde.

¹ Gelegentlich wurde versucht, sie zu katalogisieren bzw. so zu erfassen, dass sie wie andere Arten musikalischen Materials abrufbar werden und der Komposition zur Verfügung stehen. Etwa Carol Bérard, „Recorded Noises – Tomorrow's Instrumentation“, in: *Modern Music* VI/2 (Jan. 1929), S. 26-29; ein Beispiel aus jüngerer Zeit ist Frank Hilbergs Zusammenstellung der Geräusche in Helmut Lachenmanns Musik nach systematischen Gesichtspunkten, siehe „Probleme eines Komponierens mit Geräuschen. Aspekte der Materialbehandlung bei Helmut Lachenmann“, in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* Nr. 8, März 1995, S. 25-30. Einschlägige kompositorische Unternehmungen von zeitgenössischen Komponisten oder Ensembles wie PHREN, die sich erklärtermaßen damit beschäftigen, können hier nicht vollständig genannt, geschweige denn diskutiert werden.

vornehmlich der Anfang des Tones, an dem Geräusche entstehen. Die ‚Mitte‘ ist auch nicht immer geräuschfrei, aber es wird Mühe darauf verwendet, dass sie es ist. (Töne soll man treffen, die Intonation soll gehalten, Anspielgeräusche sollen möglichst auf Null reduziert werden.) Bei Bläsern ist der Anfang – ‚Ansatz‘ – meist deutlicher hörbar und problematischer als bei Streichern oder Sängern; bei manchen Schlaginstrumenten fällt er fast oder gänzlich mit dem Akt des Produzierens zusammen.² Oft wird der Ansatz absichtlich hörbar gemacht und forciert, auch bei Streichern und Singstimmen: durch Akzente, Vorschläge, *sforzato*, *pizzicato*, Artikulation der Anlaute usw. Ansatz und Produktionsweise beeinflussen, wie ‚es klingt‘, an ihnen zeigt sich das Charakteristische und Besondere. Jedenfalls, ohne Geräusche geht es nicht. Selbst wer es auf den ‚reinen‘ Ton oder den ‚reinen‘ Klang abgesehen hat, kann (und will) ihm nicht entgehen.

Wir bestimmen nicht nur die Dauer eines Tones, d. h. seine Ausdehnung in der Zeit, wenn wir von Anfang, Mitte und Ende sprechen. Es heißt, Töne hätten Volumen oder Körper, oder sie seien artikuliert: Das kennzeichnet sie als mehrdimensionale Gebilde mit ‚räumlichen‘ Qualitäten. Diese schon in sich komplexen Gebilde mit Daten und Koordinaten erfassen zu wollen, erscheint widersinnig; dabei auch noch ihre Beziehung zum Geräusch im Blick zu behalten, unmöglich – von ihrer Stellung im musikalischen Zusammenhang gar nicht erst zu reden.

Dass der Ton in Komponenten zerlegbar sei, ist eine der Voraussetzungen für die Idee der Serialisierung gewesen, aber auch sonst ist die Rede von den ‚Parametern des Tones‘ inzwischen selbstverständlich und weit verbreitet, operiert allerdings mit unscharfen Begriffen. Eine Untersuchung von Ton und Geräusch in der Musik Weberns kann Ansatzpunkte liefern für eine deutlichere Vorstellung von Tönen und ihren Eigenschaften und kann genauere Begriffe bereitstellen, mit denen wir sie beschreiben können. Denn nach wie vor ist fraglich, ob die ‚Parametervorstellung vom Ton‘ zu halten ist, d. h. ob es genügt, Töne durch Messwerte für jene Parameter zu definieren, aus denen sie sich angeblich zusammensetzen.

*

Es wird inzwischen bekannt sein – vor allem durch die Arbeiten von Reinhold Brinkmann, Felix Meyer und Anne Shreffler über Weberns Opera 8–13 oder aus Claudio Abbados Beobachtungen an den beiden Fassungen der *Orchesterstücke* op. 6 (1909, 1928),³ dass Webern einige seiner Kompositionen z. T. mehrmals überarbeitet hat, manchmal dermaßen eingreifend, dass nicht mehr von bloßen Retuschen, sondern von verschiedenen Fassungen gesprochen werden muss. Wenn der Anlass die Drucklegung

² Beim Klavier hingegen fallen der Akt des Produzierens und das Resultat auseinander, da der Anschlag der Taste nicht die Saite selbst trifft, die schwingen soll, sondern zunächst einmal mechanisch übersetzt wird – was die Möglichkeit direkter Einflussnahme reduziert.

³ Reinhold Brinkmann, „Ein Webern-Manuskript in Berlin“, in: *Festschrift Rudolf Elvers zum 60.*, Tutzing 1985, S. 63–71 (op. 9,5), besonders S. 67; ders.: „Anton Webern. Eine Situationsbeschreibung“, in: *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Hermann Danuser und Günter Katzenberger, Laaber 1993, S. 273–286, bes. S. 282–284 (op. 9,6); Felix Meyer, „O sanftes Glühn der Berge“. Ein verworfenes ‚Stück mit Gesang‘ von Anton Webern“, in: *Quellenstudien II: Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts*, hrsg.

von Werken war, deren Komposition zehn Jahre und mehr zurücklag, seien, so heißt es, die veränderten kompositorischen und ästhetischen Auffassungen Weberns besonders deutlich an den Revisionen ablesbar. Die hauptsächliche Tendenz dieser Revisionen sei, alles Geräuschhafte zu tilgen oder wenigstens zu reduzieren, und der Schluss wird nahegelegt, dieser Prozess sei ein notwendiger Schritt auf dem Weg zur Zwölftontechnik gewesen, bei der es ja wieder um deutliche Tonhöhen gehe, um Tonindividualitäten, die an genau zu treffende und festzuhaltende Tonhöhen, an fixe Orte gebunden seien.⁴ In diesen Überlegungen steckt als Voraussetzung, dass Geräuschhaftes und Geräusche uneindeutig und unrein seien bzw. kompositorisch so aufgefasst wurden, und dass sie Zusammenhänge verunklaren.⁵ Weiter wird unterstellt, dass Geräusche die Fasslichkeit beeinträchtigten – bzw. umgekehrt, dass die Fasslichkeit sich erhöhe, wenn die Konturen des Tones schärfer werden –, wobei ein Begriff von Fasslichkeit im Spiel ist, der mit Weberns und Schönbergs Verständnis davon nicht mehr viel gemeinsam hat. Es wird hingegen nicht angenommen, dass Geräusche etwas Eigenes für sich seien, den Tönen ebenbürtig, und dass mit ihnen musikalische Sachverhalte, musikalische Gedanken deutlich und unmissverständlich dargestellt werden könnten – angesichts der Musik der *Bagatellen* oder der *Orchesterstücke* Weberns eine erstaunliche Voraussetzung, die eine nähere Beschäftigung verdiente.

Ich möchte dem die These entgegenstellen, dass das Geräusch, einmal in die Musik eingelassen, sich nicht einfach verliert oder sich verdrängen lässt. Die Errungenschaften und Erfahrungen, die es mit sich brachte, sind für Komponist, Hörer und Musiker gleichermaßen unverzichtbar und unvergesslich. Es verändert das Hören, die Auffassung und das Bewusstsein davon, was Töne sind, zumindest so weit, dass die Definitionen von Ton und Geräusch sich nicht mehr von selbst verstehen und die Grenze zwischen ihnen zu bestimmen nicht mehr trivial ist. Um 1910 war es längst möglich geworden, Geräuschhaftes zu komponieren und mit Geräuschen zu komponieren. Wie etwas klingt, konnte also zum Gegenstand des Komponierens werden, es war nicht mehr eine bloße Frage der Instrumentation.⁶ Vorschläge, Flageolets, Triller, Flatterzunge und an-

von Felix Meyer (= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 3), Winterthur 1993, S. 11–38; bes. S. 27 ff. und die Schlussfolgerungen S. 35 ff.; Felix Meyer, „Im Zeichen der Reduktion. Quellenkritische und analytische Bemerkungen zu Anton Weberns Rilke-Liedern op. 8“, in: *Quellenstudien I: Gustav Mahler, Igor Strawinsky, Anton Webern, Frank Martin*, hrsg. von Hans Oesch (= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 2), Winterthur 1991, S. 53–100, bes. S. 58–61 und S. 86 f.; Felix Meyer / Anne C. Shreffler, „Weberns Revisions: Some Analytical Implications“, in: *Musical Analysis* 12 (1993) 3, S. 355–379 (op. 10, op. 13); Claudio Abbado, „Anton Weberns Orchesterstücke op. 6. Eine vergleichende Betrachtung der Fassungen von 1909 und 1928 als Vorstufe der Interpretation“, in: Begleitheft der Faksimile-Ausgabe der autographen Partitur der ersten Fassung und des von Webern korrigierten Handexemplars des Erstdruckes, Wien 1983, S. 7–11; Reinhold Brinkmann, „Die George-Lieder 1908/9 und 1919/23 – ein Kapitel Webern-Philologie“, in: *Webern-Kongreß. Beiträge 1972/73*, hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Kassel 1973, S. 40–50.

⁴ Solche Überzeugungen mögen auch die Grundlage für den Eingriff in die letzte Bagatelle gewesen sein, den das Arditti-Quartett trotz der Quellenbefunde und musikalischen Tatbestände für notwendig gehalten hat, um eine Oktav in einem Werk von Webern zu beseitigen (op. 9,6, T. 8). Vgl. Regina Busch, „Oktaven in Weberns Bagatellen“, in: *dissonanz.dissonance* Nr. 27 (Febr. 1991), S. 10–12.

⁵ Hier könnte das serielle Wunschbild des neutralen Klanges seine Wurzeln haben. Vgl. im Beiheft zur Schallplattenaufnahme der *Structures pour deux pianos* von Pierre Boulez die Begründung des Komponisten für die Wahl des Klaviers: „Es klingt immer ‚gut‘, zeigt keine leidige Ungleichheit, bietet die größten Verfügungsmöglichkeiten über Register und dynamische Werte, erlaubt die höchste Akrobatik in der Anlage der Partien, kurz: es ist das Instrument, das man sich für einen derartigen Entwurf, eine solche Reinigung und Entkeimung erträumt. Das Klavier wurde als Instrumentalkörper nicht so sehr um seiner direkten Qualitäten willen gewählt als wegen des Fehlens von Fehlern, wenn ich so sagen darf!“ (LP Wergo, WER 60011, Beiheft S. 2)

dere den Ton verfremdende Mittel sind keine Beigaben, keine Verkleidungen der Tonhöhen, die als Alltagsgewand ‚gewöhnlich‘, ‚ordinario‘ trügen, sondern *col legno* oder am Steg gespielte Töne (auch solche auf gleicher Höhe) sind je eigene Individualitäten. Wo Webern, was häufig vorkommt und auffällt, daher in der Literatur besondere Beachtung gefunden hat, das *col legno*- bzw. *col legno* weich gezogene Spiel durch *arco*, mit Dämpfer, am Steg usw. ersetzt, finden immer auch Veränderungen in Besetzung, Rhythmik, Artikulation und bei den Spielarten der übrigen Instrumente statt, meist nicht nur am betreffenden Ort selbst, sondern auch vorher und nachher.⁷ So lange also unsere Beobachtungen aus dem musikalischen Zusammenhang gelöst bleiben, sollten wir keine Schlüsse ziehen. Ganz davon abgesehen, dass wir z. B. nicht einmal genügend Kenntnisse darüber besitzen, ob und an welchen Stellen Webern – um bei den Streichern zu bleiben – das *col legno* weich gezogene Spiel hinsichtlich des Geräuschhaften anders aufgefasst und behandelt hat als etwa das Spiel am Steg mit Dämpfer.

Die genannten Autoren haben außerdem hervorgehoben, dass Webern bei der Revision zahlreiche detaillierte Ausdrucksangaben gemildert, eingeschränkt oder überhaupt weggelassen habe, z. B. „*morendo*“, „*dolcissimo*“, „*molto espressivo*“ im letzten Stück der *Bagatellen*; „äußerst zart“, „mit zartestem Ausdruck“ oder „so leise als möglich“, „äußerst gebunden“ in den *Orchesterstücken* op. 6; hier änderte er auch die Anweisung für die „aus der Ferne, kaum vernehmbar[en]“ tiefen Glocken: „Es dürfen nicht einzelne Schläge hörbar sein, sondern ein wie vom Winde gebrachtes, ununterbrochenes, tiefes Surren“⁸. Manche scheinen zu glauben, die Zurücknahme des Ausdrucks impliziere die des Geräuschhaften – aber auch um das zu beurteilen, fehlen uns genaue Kenntnisse. Offenbar wird die Reduktion der Ausdrucksintensität als Verzicht aufs Subjektive, Individuelle gelesen,⁹ so dass die Idee neue Nahrung erhält, ‚Entindividualisierung‘, Abstraktion und Serialisierung bildeten eine Einheit oder seien zumindest durch zwingend logische Schritte eng miteinander verbunden. Vielleicht ist das aber nur eine Rückprojektion. Auch Adorno (im Essay über den Quintettsatz von 1907) hat hier seinen Beitrag geleistet:

⁶ Bzw. der Aufführung. – Es ist lehrreich, die Verwendung besonderer Artikulations- und Spielarten in Weberns Streichquartetten (op. 5, op. 9) und Alban Bergs op. 3 einander gegenüberzustellen. In Bergs Quartett sind Flageollets, Pizzicato-, *Col-legno*-, Tremolo-Spielweisen usw. eingesetzt wie Instrumente eines Orchesters und wirken als Farben, Licht, Schatten. Die vier Streicherstimmen sind quasi orchestriert und dennoch nicht mehr als ein Streichquartett – gewissermaßen das Gegenstück zur *Klaviersonate* op. 1, die, so emphatisch sie sich als Klavierkomposition auch behaupten mag, ständig die Möglichkeit einer Ausfaltung, Explikation, der ‚Konkretisierung‘ durch Instrumentation herauszufordern scheint. Vgl. Regina Busch, „Anton Webern, Fünf Stücke für Streichquartett op. 5“, in: *Inventionen* '89, Akademie der Künste und DAAD Berlin, o. J. [1989], S. 116–127, bes. S. 118 ff. Adorno hat auf den ersten Blick ähnliches an Bergs *Lyrischer Suite*, und nur an dieser, hervorgehoben: „der Quartettklang [...] tendiert zum Orchester“, sie sei „stets willens, in Orchester sich zu verzaubern“; Berg habe mit seiner Streicherorchestrierung „den Doppelsinn des Werks selber aufgedeckt“. Diesen Doppelsinn führt Adorno jedoch auf den Status der Suite als „latente Oper“ zurück. Als idealer Begleiter „eines in ihr [...] ausgesparten Verlaufs [...] führt sie ein virtuelles Orchester mit sich“. In: Theodor W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, zit. nach: *Die musikalischen Monographien. Wagner – Mahler – Berg*, hrsg. von Rolf Tiedemann (= Gesammelte Schriften 13), Frankfurt a. M. 1971, S. 453.

⁷ Siehe unten die Beispiele 18–20.

⁸ Nr. 6, T. 16 ff., Ziffer 3. Zu bedenken ist natürlich auch, dass solche Zusätze Besorgnis um die Ausführung durch unerfahrene oder unwillige Musiker zeigen – zunächst waren alle diese Stücke ja unaufgeführt geblieben oder hatten zu Skandalen geführt.

⁹ Wenn nicht sogar Persönlich-Biographisches ins Spiel gebracht wird, wie in Abbados Anmerkungen zu den *Orchesterstücken* op. 6 (die sich nach Weberns Auskunft auf den Tod seiner Mutter beziehen): Webern habe 20 Jahre später Privates nicht mehr sehen lassen wollen und auch deswegen viele Ausdrucksbestimmungen eliminiert.

„Unter der Oberfläche enthält er schon sehr viel, was den späteren Webern vorwegnimmt. Der Anfang der Durchführung ist bereits zu jenem Am-Steg-Klang entsubstanzialisiert, der dann das Klima der gesamten Webernschen Instrumentation definiert. Vor allem aber, Weberns asketischer Hang, sein Verzicht auf alles Überflüssige, wird antezipiert im knappen, fast eckigen, unroutinierten Klaviersatz mit all seinen Oktaven.“¹⁰

Wohlgermerkt ist es gerade der sonst als geräuschhaft eingestufte Klang (am Steg), dem Adorno eine „entsubstanzialisierende“ Wirkung zuschreibt.¹¹

Nur kurz hinzuweisen ist hier auf zwei Themenkomplexe, die an die bisherigen Überlegungen anzuschließen wären und dem zwölftönigen bzw. dem Reihendenken, dann auch dem seriellen Denken Vorschub geleistet haben mögen: Von der Entindividualisierung kommen wir zur Gleichgültigkeit der Instrumente, zum Wegfall des Charakteristischen: Wenn dasselbe Motiv in verschiedenen Instrumenten erscheint, was kann da noch Idiomatik heißen? Auch bei Webern stellt sich diese Frage natürlich nicht nur in der Zwölftonmusik, wie wir in seiner Bearbeitung von Bachs *Ricercar* aus dem *Musikalischen Opfer* (1935) sehen können: das Thema ist bei jedem neuen Einsatz anders besetzt (die Instrumente sind jeweils verschieden, das Prinzip des Instrumentenwechsels bleibt gleich).

T. 1	Posaune	Horn	Trompete	Horn + Harfe	Posaune	Horn	Trompete + Harfe
T. 9	Flöte	Klarinette	Oboe	Klarinette + Harfe	Flöte	Klarinette	Oboe + Harfe
T. 17	Bassklar.	Posaune	Fagott	Posaune + Harfe	Bassklar.	Posaune	Fagott + Harfe

(usw.)

„Gleichgültigkeit“ der Instrumente heißt aber auch „Gleichwertigkeit“. Alle Instrumente können oder sollen denselben Gedanken ohne Rücksicht auf ihre Individualität aussprechen,¹² was wiederum die Tendenzen zu ihrem solistischen Gebrauch verstärkt.¹³

¹⁰ Th. W. Adorno, „Über einige Arbeiten von Anton Webern“, in: *Musikalische Schriften IV: Moments musicaux, Impromptus*, hrsg. von Rolf Tiedemann (= Gesammelte Schriften 17), Frankfurt a.M. 1984, S. 674. Bergs Orchesterfassung der *Sieben frühen Lieder* veranlasst Adorno zu Formulierungen wie: „[...] Entsubstantialisierung des Klangs. Aus der Not des Klaviersatzes wird die Tugend eines gleichsam körperlosen Orchesters, nirgends gebauscht um die Musik, nirgends größer als sie oder präventiöser; nur deutlich und Wohllaut vermöge der Zweckmäßigkeit, angegossen dem Leib der Musik“. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, S. 390. – Bei der Entsubstanzialisierung des Klangs dürfte also Vorsicht geboten sein.

¹¹ Vgl. auch Rudolf Kolischs Äußerung (beim Mödlinger Kurs 1977), in T. 4 des 1. Satzes des *Streichtrios* op. 20 komme die Musik sozusagen auf die Erde. (Die mottoartigen Takte 1–3 sind voller Flageolets, Vorschläge und Pizzicati.)

¹² So spricht Fritz Volbach (*Das moderne Orchester in seiner Entwicklung*, Leipzig 1910) von der „erdrückenden Macht des Kerngedankens“, wenn beispielsweise in einer Fuge „das Prinzip der Gleichberechtigung aller Stimmen auch die Instrumente unter ähnlichen Zwang“ stelle. Zit. nach: Giselher Schubert, *Schönbergs frühe Instrumentation*, Baden-Baden 1975, S. 60 f. Siehe ebenda auch die Bemerkungen über die „nivellierende Mischung der Farben“ und, mit Berufung auf Carl Dahlhaus („Analytische Instrumentation“, in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von Martin Geck, Göttingen 1969) über Weberns Bach-Bearbeitung: er instrumentiere die motivischen Zusammenhänge des polyphonen Satzes aus, „dadurch zerfallen die Stimmen selbst, deren Beziehungen verdeutlicht werden sollen“. Aber vielleicht sei im instrumentalen Kontrapunkt die Stimme, anders als im Vokalsatz, nicht mehr die dominierende Kategorie.

¹³ In einem Brief vom 3.9.1929 an Berg hob Webern am Programm seines bevorstehenden Frankfurter Konzertes (Milhaud, *Le Printemps*; Brahms, *Serenade* op. 16 u. a.) eigens hervor: „Ich mache sie ganz solistisch.“ Siehe auch Weberns Brief an Adorno vom 18.8.1929, in *Musik-Konzepte Sonderband Anton Webern I*, München 1983, S. 9. Weberns Äußerung im genannten Brief an Berg: „Ich machte die Entdeckung, dass mir im Grunde die Instrumente immer gleichgültiger werden“, ist noch kein ausreichender Beweis für serielle Denken. Der Satz reagiert wohl auf den vorhergehenden Brief vom 28.8.1929, in dem Berg Details von der Besetzung seiner *Wein-Arie* mitgeteilt und über Weberns op. 22 geschrieben hatte: „Dein Quartett!!! Ich bin auf's Höchste gespannt. Die wunderbare Besetzung. Ich glaube, dass man mit nur vier Instrumenten keine mannigfaltigere finden könnte.“

Damit kommen Begriffe wie Polyphonie, Kontrapunkt und Demokratisierung ins Spiel. Eine kurze Zusammenfassung einschlägiger Bemerkungen aus Hans Ferdinand Redlichs Aufsatz „Die prinzipielle Krise des Generalbassorchesters“ soll das illustrieren (näher darauf einzugehen ist hier nicht möglich). Redlichs Vokabular ist ein wenig grobschlächtig, aber für uns beachtenswert: Instrumentation heute – 1929 – beruhe auf dem Prinzip des Kammerorchesters. „Klangsynthese“ – ein Begriff aus der Instrumentationslehre von Berlioz-Strauss (1904) – habe im Kammerorchester keine Berechtigung mehr. Die „Gruppeninstrumentierung“ von Wagner und Strauss sei zunehmend atomisiert worden, der apriorische Tuttibegriff – autokratisch – sei dem republikanischen Prinzip einer unerhörten Gleichberechtigung der Stimmen gewichen. Ein Schritt zur Zerstörung der Kohäsion des Generalbassorchesters sei mit Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 getan, in der zum ersten Mal dem Streichquintett ein völlig gleichberechtigter Blaskörper gegenübergestellt sei. Schönbergs *Pierrot* (op. 21) schließlich zeige die „originale Klanggesetzlichkeit rein polyphonen Orchesterdenkens“, wobei erstmals das Klavier zur Neutralisierung der Spannung des Streicher- und Bläserklangs diene.¹⁴

*

Selbst wenn Webern es im Vorfeld der Zwölftonmusik wirklich darauf anlegte, die Geräuschhaftigkeit seiner Musik im Hinblick auf deutlich erkennbare Tonhöhen zu verringern oder zu beseitigen: die Geräusche und die Erfahrung mit ihnen werden unter den Bedingungen der Zwölftonkomposition doch wenigstens Spuren hinterlassen haben. Ich untersuche im Folgenden Beispiele aus Weberns Zwölftonwerken, in denen Geräusche und Geräuschhaftes vorkommen. Es wird nicht viel mehr als eine Bestandsaufnahme sein; Schlüsse zu ziehen muss späteren Untersuchungen vorbehalten bleiben.

Von der *Symphonie* op. 21 an komponierte Webern fast nur noch mit parallel laufenden Reihenzügen, aus deren Überlagerung meistens auch die Zusammenklänge resultieren. Sogar Tonwiederholungen ergeben sich in der Regel aus der ‚Stimmführung‘. Die Reihen sind so disponiert, dass sie diese Vorgangsweise ermöglichen. Natürlich gibt es Abweichungen; einige finden in dem Bereich statt, der uns hier interessiert.

Verwendung von Schlagwerk; zum Geräusch hin tendierende Produktion von Tönen

Nahe liegend ist die Herstellung von geräuschhaften Klängen mittels Schlaginstrumenten, die Töne mit fester bzw. bestimmbarer oder mit unbestimmbarer Tonhöhe produzieren. Hinzu kommen verschiedene Methoden, Töne zu ‚verfremden‘, die auch bei den übrigen Instrumenten Anwendung finden, wie glissando, Triller, Flageolet, Flatterzunge, tremolo, am Steg, col legno usw. Alle geräuschhaft produzierten Töne, die von Instrumenten mit bestimmter Tonhöhe stammen, sind in die reihentechnischen Operationen einbezogen, d. h. sie sind Reihentöne oder Verdopplungen von solchen. Die

¹⁴ Hans F. Redlich, „Die prinzipielle Krise des Generalbassorchesters“, in: *Pult und Taktstock* 4/4 (Sept./Okt. 1929), S. 75–77. Natürlich fehlt hier der Hinweis auf Mahler nicht, in dessen *Kindertotenliedern* und *Lied von der Erde* das alles präformiert sei.

von Instrumenten mit unbestimmter Tonhöhe gespielten Klänge sind nicht in die Reihen eingebunden. Aber sie stehen auch niemals für sich, sondern treten als einzelne Schläge zu den Reihentönen quasi ‚von außen‘ hinzu.

In den *Orchestervariationen* op. 30 ist die Pauke das einzige Instrument aus der Schlagwerkgruppe. In der I. Variation (gleichzeitig Thema der „Andante-Form“), T. 48–50, gehört der leicht und kurz (an)geschlagene Paukenton zu einem im Übrigen von Celesta und Harfe gebildeten vierstimmigen Akkord, der *pp* und mit Akzent bzw. staccato mehrmals wiederholt wird. Durch ihre Kürze und Schärfe sind die Harfen- und Celestatöne fast ganz auf den geräuschhaften Beginn reduziert.¹⁵

The musical score shows measures 46 to 51. The tempo is marked 'sehr ruhig' (ca. 112) and 'rit.' leading to 'tempo'. The percussion part features a snare drum pattern with 'leicht' and 'morendo' markings. The celesta and harp parts play a four-note chord with 'pp' dynamics and 'morendo' markings. The strings play a similar chord with 'pizz.' and 'arco' markings.

Beispiel 1: *Variationen für Orchester*, op. 30, T. 48–51. Besetzung (Partitur in C): Fl., Ob., Klar. (B), BKlar. (B), Hn. (F), Trp. (C), Pos., BTub., Pk., Cel., Hfe., Streicher

¹⁵ Ähnliche Akkord-Schläge werden weiter unten ausführlich besprochen.

An den übrigen Stellen spielt die Pauke ihre Töne allein und bis auf wenige Ausnahmen tremolo. Diese Spielweise ermöglicht, die Dauer des Tones zu verlängern, den Ton quasi zu halten und so die Tonhöhe zu verdeutlichen. Ein einziges Mal trifft der Paukenton mit einem anderen im Einklang zusammen: In T. 172 (Coda) ‚verdoppelt‘ die Pauke das *D* der Bassklarinette; auch dieser Ton wird durch den Paukenwirbel geräuschhafter, beständiger und deutlicher. Die beiden Töne *D*, von gleicher Dynamik und Dauer, gehören zu zwei verschiedenen Reihenformen.

172 rit.-----
 Fl. *pp*
 Bkl. *pp*
 Pk. *pp* tr
 Hrf. *pp*

Beispiel 2: Variationen für Orchester, op. 30, T. 172

Auch in T. 87 verändert sich der Klang eines Tones bei festgehaltener Tonhöhe:

86 87 Flatterzunge 88 89
 Fl. *sf*
 Ob. *f*
 Kl. *f*
 Trp. *sf*
 Gr. 1. *ff* Alle mit Dämpfer
 2. *ff* mit Dämpfer

Beispiel 3: Variationen für Orchester, op. 30, T. 86–89

Das *f* der Trompete, *sf* und *cresc.*, wird in derselben Lage von der Flöte – Flatterzunge, ebenfalls *sf* und *cresc.* – aufgenommen und fortgesetzt; der Anschluss ist überlappend. Die beiden Töne stammen aus verschiedenen Reihenformen, d. h. die beiden Stimmzüge ([1] T. 83: Fl.–Fl.–Fl. Flzg.–1. Vl. und [2] T. 83: Vc.–Bklar.–Va.–Bklar.–Klar.–Trp.–Klar./Ob.–2. Vl.) treffen sich in T. 87 auf der Höhe des *f*, werden aber auch hier noch durch unterschiedliche Artikulation, Spielweise und die charakteristischen Eigenschaften der beiden Instrumente voneinander getrennt gehalten. Dadurch wird verhindert,

dass die (instrumentationstechnisch ja nicht ungewöhnliche) Kombination von Flöte und Trompete zur Verschmelzung der beiden *f*“ führt. Der Vorgang findet im Ton *f* bzw. mit ihm statt, es ist mehr als die bloße Veränderung seines Klangs oder der Farbe allein.

Der Sachverhalt kann selbst an dieser – immerhin noch – übersichtlichen Stelle nur skizziert werden. Eine eingehendere Untersuchung hätte unter anderem zu bedenken:

- das Verhältnis der beiden Reihenzüge als Hauptstimme [1] und Begleitung [2];
- die reihen- und satztechnischen Gegebenheiten: die Hauptstimme ist aus einer einzigen Reihenform (in Weberns Zählung Nr. 9=O_d) gebildet, die Begleitung verwendet zwei nacheinander (Nrn.15–16,U_{es}–KU_{es}), die in ebendem *f*“ der Trompete miteinander verschnitten¹⁶ sind (12. Ton von U_{es}=1. von KU_{es});
- die nur auf den ersten Blick symmetrische Umgebung des Treffpunkts der Stimmzüge, mit dem mittleren Achtel von T. 87, dem einzigen von Trompete und Flöte zusammen gespielten, als Symmetrieachse;
- die unüberhörbaren (und unübersehbaren) Abweichungen von der Symmetrie, z. B. die Länge der Pausen vor dem Trompeten- und nach dem Flötenton, die Abfolge der Taktarten, vor allem aber die Besetzung der Sechzehntelfigur: diese wird in T. 86 nur von der Klarinette, in T. 88 von Klarinette und Oboe gespielt.
- die beiden anderen von Webern komponierten Kreuzungspunkte der Stimmzüge: in T. 84/85 spielen Flöte und Bratsche *d*“ nacheinander, durch eine Pause getrennt; in T. 88 ist die Hauptstimme von der Flöte an die erste Geige übergegangen, Haupt- und Begleitstimme (zweite Geige) kommen sich auch physiognomisch nahe und die zweite Geige setzt ihr *g*“ in das der ersten Geige hinein.

Tremolo spielende Schlaginstrumente werden auch in den übrigen Werken häufig mit anderen Instrumenten kombiniert, allerdings nicht immer im ‚Einklang‘. Ich greife einige Stellen aus dem *Augenlicht* op. 26 heraus, in denen sie immer an markanten Stellen der Form eingesetzt sind (siehe Beispiel 4):

In T. 8 f. sowie T. 78 stehen Paukenwirbel, überlappend gefolgt von einem tremolo gespielten Ton der Mandoline; in T. 72 erscheinen dieselben Instrumente und Spielweisen in umgekehrter Reihenfolge. In den beiden formal einander entsprechenden, der Reihenordnung nach aber ungleichen Takten 8 und 72 (=2. Abschnitt der Reprise) haben Pauke und Mandoline *E* bzw. *es*““, die jedesmal aus zwei verschiedenen Reihenformen stammen. Für die Einschätzung dieser Stellen wird man auch den das Stück eröffnenden Paukenwirbel auf *a*, dem sich drei die Reihe fortsetzende Harfentöne anschließen, zu berücksichtigen haben.

Im 1. Satz des *Konzerts* op. 24 sind T. 21 f. und die Parallelstelle in der Reprise, T. 59 f., die einzigen Stellen im ganzen Konzert, an denen die Flöte Flatterzunge zu spielen hat, auch in den anderen Instrumenten kommen tremolo und Flatterzunge nicht vor. Die hier also ungewöhnliche Spielweise dient, wenn auch in anderer Weise als im *Augenlicht*, zur Artikulation der Form: Sie markiert einen Höhepunkt der 1. Themengruppe (bzw. des A-Teils). In T. 21 f. steht das Flötenmotiv als fünftes, quasi überzähliges Glied einer durch Holzbläser und Streicher wandernden Kette von Vierteltriolen; in der Reprise führt es – wieder mit denselben Tönen – die (nur noch viergliedrige) Kette an (siehe Beispiel 5).¹⁷

¹⁶ Zu „Verschneidung“ bzw. „verschnitten“ siehe unten den Kommentar zu Beispiel 11.

¹⁷ Vgl. im ersten der (nicht zwölftönigen) *Kanons* op. 16 die beiden Anfangstöne sowie einige Töne in der nächsten Textzeile, die von den beiden Klarinetten als Triller zu spielen sind.

In den folgenden Beispielen wird die Kombination von Reihentönen mit außerhalb der Reihe stehenden, von Schlaginstrumenten unbestimmter Tonhöhe produzierten Klängen untersucht.

Beispiel 6 zeigt ein Beckentremolo zu einem Ton *d* mit Vorschlag *cis'*, beide gespielt von Saxophon/Bratsche/Cello im Unisono; das Beckentremolo endet früher. Sämtliche *cis'* und *d* gehören in eine einzige Reihenform (Nr. 28, KU_{es}), die in T. 52 vom Alt begonnen wurde und im ebenfalls von Sax./Va./Vc. gespielten *es* in T. 59 endet, repräsentieren aber zusätzlich noch einzelne Töne aus anderen Reihenformen (weitere Bemerkungen über diese Stelle im Abschnitt „Verdopplungen“, Beispiel 11).

(rit.) tempo, sehr fließend

Alt-Sax. 57 58 *p*

Beck. *p*

S.

A.

T. Tag er - weckt.

B. den Tag er - weckt.

Br. mit Dämpfer arco *p*

Vc. Alle mit Dämpfer *p*

Beispiel 6: *Das Augenlicht*, op. 26, T. 58

Das Becken erklingt in op. 26 nur noch ein weiteres Mal: zum Schlussakkord des a cappella singenden Chors am Ende des Stückes ist ein einzelner Beckenschlag gesetzt.

Beispiel 7: Der berühmte Schlag der Pauke mit Becken in der *Kantate* op. 29, 1. Satz (12. Ton von Nr. 9 = Ob), fortissimo, unmittelbar vor dem ersten Choreinsatz „Zündender Lichtblitz“ ist offenbar vom Text hervorgerufen (T. 13); ein zweiter Schlag, sf, kommt nach der Textzeile „Donner der Herzschlag folgt nach“ (T. 30). Die Anfänge der übrigen Zeilen werden markiert von zwei Schlägen der Bläser und pizzicato spielenden Streicher, dazu staccato und sf oder sff. Je zwei Töne (große Sept) sind mehrfach verdoppelt: in T. 18 anstelle der Schlaginstrumente vom Chor, der ebenfalls die Instrumentaltöne ‚verdoppelt‘ mit sf, Akzenten, auf „schlag“; in T. 25, vor „Donner“, unterstützt von Großer Trommel und Becken.

Beispiel 8a und 8b: In T. 6 (wie schon in T. 1) bilden Trompete, Posaune, Bratsche, Violoncello vierstimmige Akkorde; die Bläser jedesmal in ganzen Noten, die Streicher in T. 6 in Halben nachschlagend. In T. 7, 9 und 12 erklingen Trommelwirbel, in T. 7 zu einem vierstimmigen Bläserakkord, in T. 9 und T. 12 zu einzelnen Horn- bzw. Posaumentönen, immer in gleicher Länge, Dynamik und Artikulation. Zu Großer Trommel und Horn in T. 9 tritt ein einzelner Harfenton *fis'*. Damit wird das Horn-*fis'* wieder aufgenommen, aber kürzer und im Flageolet, so dass der Anfang des ‚Klanges‘ einen kleinen Akzent bekommt. Die beiden *fis'* stammen aus verschiedenen Reihenformen.

Die besprochenen Stellen befinden sich im ersten Teil (A: 1–13) des Satzes (A-B-A'), im korrespondierenden letzten Teil A' (30–47) werden die Instrumenten- bzw. Klangkombinationen durch ‚leichtere‘ Klänge ersetzt: in T. 36 (\approx T. 1) und T. 41 (\approx T. 6) statt ganzer Noten Viertel, staccato bzw. pizzicato, also kurz und leicht gespielt, in T. 36 Holz statt Blech und statt der tiefen Streicher nun Harfe und Celesta (je eine Hand).

The musical score for Example 8a consists of two systems of staves. The first system includes parts for Flute (Fl), Clarinet (Kl), Bassoon (Bsu), Horn (Ho), Trumpet (Ttp), Trombone (Pos), Percussion (Perc), Harp (Harf), Celesta (Cel), and Violoncello (Vcl). The second system includes parts for Violin 1 (V1), Violin 2 (V2), Bass (Br), and Violoncello (Vcl). Above the staves, tempo markings 'getragen' and 'lebhaft' are indicated for measures 6, 7, 9, 10, 11, and 12. Dynamics such as *pp*, *p*, *f*, and *ff* are marked throughout. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulation marks like accents and slurs.

Beispiel 8a: I. Kantate, op. 29, 1. Satz, T. 6–12 (aus Teil A)

Unisono, Verdopplungen

Unisono und Verdopplungen sind Spiel- und Setzweisen, die den Ton selbst, auf seiner Höhe, betreffen und beeinflussen. Unisoni, also Verdopplungen im Einklang werden mit gleichen oder verschiedenen Instrumenten bewerkstelligt. Sie sind, wie in den bisherigen Beispielen schon zu sehen war, nicht immer reihentechnisch begründet.¹⁹ Ein einfaches Beispiel für die Herleitung mit satztechnischen Mitteln ist eine Stelle aus dem 3. Satz des *Streichquartetts* op. 28, die Webern in seiner Analyse des Werkes besonders hervorhebt: Die Verdopplungen in der 1. und 2. Geige, T. 42 f., seien kein „Instrumentationswitz“, sondern aus Reihenföhrung und kontrapunktischer Setzung (zweite Durchführung der Fuge) gewonnen.

The image shows a musical score for the first and second violins of the third movement of Webern's String Quartet, Op. 28, measures 42-43. The score is marked 'wieder gewichtig' and shows the two violin parts playing in unison with various dynamics like 'pfff' and 'ff'.

Beispiel 9: *Streichquartett*, op. 28, 3. Satz, T. 42 f.

Welche klanglichen Erfahrungen Verdopplungen zugrunde liegen mögen, können wir einem Brief Weberns an Schönberg vom 8. April 1914 entnehmen, in dem er eine Ausführung der *VIII. Symphonie* von Mahler schildert:²⁰

„Schrecker hat folgende ihm durch Frau Mahler vermittelte Idee Mahlers ausgeführt: er hat das große Baßsolo im II. Theil (*pater profundus*) mehrfach besetzt! Das war äußerst merkwürdig. Zuerst wußte ich nicht, dass diese Idee von Mahler selbst ist, aber es war mir sofort klar, das ist eine großartige, ausgezeichnete Idee. Man hörte jede Sechzehntel-Note, alles war so klar und ein eigentümlich rauher, aufregender Klang. [Weberns Vorstellung von der Klarheit des Klanges wurde von dessen Rauheit also nicht gestört.] Dieser Idee liegt zu Grunde, was auch Du mir schon sagtest: die Singstimme ein Instrument im Orchester, oder besser eine Stimme in der Polyphonie oder überhaupt dem Satz, und sie dementsprechend besetzen. Ich meine so etwa, wie Du z. B. im I. Orchesterstück [op. 16] jene Posaunenmelodie schließlich statt von einer Dämpferposaune von 1 offenen und 2 gedämpften blasen ließest.“

In den Zwölftonwerken kommen Verdopplungen und Unisoni in unterschiedlichen Formationen vor: von zwei zur selben Familie gehörigen Instrumenten (in den Opera 26, 29, 30, 31) bis hin zur Kombination von sieben aus mehreren Familien (mit zehnfacher Verdopplung eines Tones: op. 26, T. 47). In den auf eine Instrumentenfamilie beschränkten Gruppierungen stehen die in der üblichen Partituranordnung benachbarten zusammen, also Fl./Ob. oder Ob./Klar., auch Fl./Ob./Klar./BKlar. oder 2. Vl./Va. – nicht aber 2. Vl./Vc. oder Fl./Sax. Bei den Streichern kommen Kombinationen aus Solo- und Gruppenspiel hinzu.

¹⁹ Wie es sich mit Verdopplungen in Weberns Reihenkombination verhält, wird man noch von anderen Seiten her untersuchen müssen. So sind in der 1928, unmittelbar nach der Komposition der *Symphonie* op. 21 und vor den op. 22-Projekten entstandenen Umarbeitung der *Orchesterstücke* op. 6, die, wie anzunehmen ist, von den Erfahrungen zwölftönigen Komponierens bzw. Instrumentierens beeinflusst war, keineswegs die Verdopplungen getilgt worden. Einige fielen weg, manche blieben erhalten, neue Zusammensetzungen kamen hinzu. Siehe auch Fußnote 24.

²⁰ Auszüge des Briefes in: Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern*, Zürich 1980, S. 167.

Beispiel 10: Die beiden Töne der zweitönigen Figur (selbst Teil des vierstimmigen kontrapunktischen Satzes) in Mandoline (sfp, tremolo, T. 45) bzw. Celesta (sf, T. 46 f.) werden ‚verdoppelt‘ von Instrumentenpaaren, die quasi als ein Instrument auftreten: Glockenspiel/Triangel bzw. Glockenspiel/Tamtam (nur Glockenspiel mit Reihentönen). An den analogen Stellen, T. 11 f., 14, 22 und 40–42 sind die Kombinationen ähnlich: Harfe, Celesta und Mandoline (tremolo) werden verdoppelt von Glockenspiel/Tamtam oder Glockenspiel/Triangel. Die Abfolge dieser Kombinationen ergibt also immer Schritte (bzw. Übergänge) von Tönen oder Tonkomplexen bestimmter Höhe zu unbestimmbaren, diffusen Klängen, die sich an Reihentöne heften.

44 45 46 47

Fl. *p*

Ob. *p*

Kl. *p* *sfp*

BKlar. *p*

Hn. *p*

Trp. *p*

Pos. *p*

Hf. *p*

Cel. *f* *sf* *p*

Mand. *sfp*

Glsp. *sf*

Trgl. *p* *Tam.*

Tamt. *pp*

Gev. *p* *p* *p*

sen - den, die in sich schon tra - gen dei - ne

i. Solo *p*

Gg. *p*

Br. *p*

Vcl. *p* *m. Dpf.*

Beispiel 10: *I. Kantate*, op. 29, 2. Satz, T. 44–47. Besetzung (Partitur in C): Sopran-Solo; Fl., Ob., Klar. (B), BKlar. (B), Hn. (F), Trp. (C), Pos., Hfe., Cel., Schlagwerk (Mand., Glsp., Tamtam, Triangel), 1.Vl., 2.Vl., Va., Vc.

Mandoline und Trompete, beide tremolo, verdoppeln abwechselnd einzelne Reihentöne der beiden kanonisch geführten Stimmzüge, die ihrerseits mehrfach besetzt sind, z. B. in T. 59: Sax./Va./Vc., *es*“ aus Nr. 46 = K_e ; T. 60: Fl./Ob./Klar./Vl., *a'* aus Nr. 12 = KU_{gr} ; T. 61 wieder Nr. 46, usw. – vgl. auch die nach oben und unten gehaltenen *a'* in der Geige, T. 60. Die Instrumente, die im Unisono zusammenkommen, um Töne aus einer einzigen Reihe zu spielen, erscheinen hier wie ein Instrument mit einem neuen, vielfältigen, variablen Klang, der manchmal noch durch Vorschlagsnoten angeschärft wird (vgl. T. 59 f.).²² Die Verdopplungen sind keine Resultate der Reihenführung; es sei denn, man sähe in den chorisch gesetzten Orchesterpartien den hier pausierenden Chor repräsentiert. Die vier Reihenformen der Chorstimmen münden zwar in die beiden des Orchesterzischenspiels, aber solche Übernahmen geschehen auch andernorts (z. B. T. 8, 32, 42 ff., 91).

Gelegentlich wird der Einsatz eines Tones auf andere Weise besonders akzentuiert:

ruhig fließend
erreichte \downarrow = ca. 112

Beispiel 12: *Variationen für Orchester*, op. 30, T. 109-111, Besetzung: siehe Beispiel 1

Harfe und Kontrabass haben *Kontra-Es* zu spielen. Für die Harfe ist es der letzte Ton ihres Motivs, der letzte Reihenton (Nr. 11, U_d = Nr. 6, K_{es}), für den Kontrabass der erste des Motivs und der erste Reihenton (Nr. 7, U_{es} = Nr. 14, K_e). Verdoppelt ist das *Es* allerdings nur in T. 109, in T. 110 spielt der Kontrabass schon allein. Wird der Harfenton vom Kontrabass verdoppelt oder verdoppelt die Harfe den Einsatz des Kontrabasses? Es handelt sich um den Übergang von der III. zur IV. Variation, d. i. vom Seitensatz zur Reprise der (durchführenden Charakter tragenden) Hauptthemengruppe (T. 21 ff.). Der verdoppelte Ton markiert den Beginn des neuen Formteils. Genau genommen ist der Einsatz des Kontrabasses vorgezogen (vgl. die Dauer der Motive in

²² Vorschläge können den Anfang des folgenden Tones in Richtung aufs Geräuschhafte modifizieren. Aber sie sind, wenn auch besonders kurz gespielt, so doch richtige (und natürlich Reihen-)Töne, die je nach motivischer Entwicklung wieder zu normal gespielten Tönen mit genau abgemessenem rhythmischem Wert werden können – und umgekehrt. Für beides gibt es zahlreiche Beispiele sowohl in der Genese einzelner Motive in den Skizzen wie auch in der Geschichte solcher Motive im vollendeten Werk. Wir werden hier nicht näher auf sie eingehen.

T. 110 ff.) und verklammert die beiden Teile. Eine in Weberns Musik seltene Art der Verbindung, die gerade kein auskomponierter ‚Übergang‘ ist; keine Verschneidung von Reihen bzw. Motiven, die ansonsten für seinen Zwölftonsatz typisch ist. Von Verschneidung spricht Webern bekanntlich, wenn zwei in der Komposition aufeinanderfolgende Reihenformen so miteinander verknüpft sind, dass die letzten (bis zu sieben) Töne der vorausgehenden mit den ersten Tönen der folgenden Reihenform identisch sind und im musikalischen Satz tatsächlich auch als identische behandelt werden.²³

28 29 30 31 32 33 34 35

Fl. *ffp*

Kl. *p*

Bkl. *p*

Hr. *f* mit Dpf. *f* Dpf. ab

Tpt. *ffp* *f* *f* *p*

Pos. *f* *f* *f* *f*

Hr. *p* *pp* *f*

Cel. *f* *f*

Kon. *f* *p* *pp* *f* *p*

V. *ffp* *pp* *f* *p*

I. Gd. *ffp* *pp* *f* *p*

2. Gd. *pp* *f* *pp* *f*

Br. *pp* *f* *pp* *f*

Vcl. *pp* *f* *pp* *f*

Wur - zeln in das Hel - le ster - gen, bald im Him - mel auch ver - wur-zeln

rit. tempo

Solo

Alle

Beispiel 13: I. Kantate, op. 29, 2. Satz, T. 28–35. Besetzung: siehe Beispiel 7

²³ Siehe Regina Busch, „Einige Bemerkungen zur Zwölftonkomposition bei Schönberg, Berg und Webern“, in: Arnold Schönberg – Neuerer der Musik. 3. Internationaler Schönberg-Kongress, Duisburg, 24.–27.2.1993, Kongressbericht, hrsg. von Rudolf Stephan, Matthias Schmidt, Sigrid Wiesmann (= Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 3), Wien 1997, S. 114–136.

Die gemeinsamen Töne erscheinen dann nur ein einziges Mal, und nicht, wie in der hier diskutierten Stelle, mehrfach, als verschiedene. Die beiden Töne *Es*, ihrer Höhe nach gleich, sind durch Dauer, rhythmische Gestalt und Instrumentation ausdrücklich voneinander getrennt; ihrer Zugehörigkeit zu zwei Formteilen, die zwar aufeinanderfolgen, aber nicht nahtlos ineinander übergehen und nicht vermittelt sind, ist damit Genüge getan.

Beispiel 13: In T. 31 und 32 verdoppeln die beiden Töne in der 1. Geige je einen Ton aus den Akkorden in Streichern und Harfe, reihentechnisch nicht begründet; ähnlich in T. 5 f. sowie Glockenspiel/Harfe in T. 11. Andere Verdopplungen entstehen aus der Parallelführung der Reihen. T. 27–31 kehren rückläufig in T. 32–36 wieder. Nach der Umkehrstelle (T. 31/32, Taktstrich) ergeben sich rhythmische Verschiebungen, so dass aus den Verdopplungen – vgl. T. 29/30 und 33 – Repetitionen werden. Siehe auch die symmetrisch stehenden Wörter „Wurzel“ – „verwurzelt“ und „Helle“ – „Himmel“.

Repetitionen, Ostinato-Bildungen

Tonrepetitionen im selben Instrument und ostinato-artige Bildungen können den Ton in seiner Erscheinungsform beleben oder irritieren. Sie modifizieren die Art, wie der Ton klingt (und, damit zusammenhängend, seine Lautstärke und gewissermaßen auch seine Dauer), unter Umständen wird sogar die von ihm eingenommene Höhe verlassen. Hierher gehört auch das Vibratospiel. Die Veränderung der Tonhöhe muss nicht unbedingt signifikant sein, sie kann den nächsten Halbton genau treffen oder weit über diesen hinausgehen. Oktavverdopplungen kommen in Weberns Zwölftonmusik nicht mehr vor, obwohl es reihentechnisch möglich wäre. Aber sie hatten sich um 1910 schon nicht mehr von selbst verstanden und bedürfen in seiner Musik offenbar einer besonderen Behandlung und Begründung.²⁴

Die Möglichkeiten solcher Beeinflussung des Tones reichen von den Tonrepetitionen selbst²⁵ über Triller (im wohltemperierten Tonsystem zwischen zwei Halbtönen) und tremoloartigen Bewegungen zwischen einem und mehreren Halbtönen bis hin zu Figurationen, die zwischen Oktaven und oktavüberschreitenden Intervallen hin und her pendeln und – schon in der Musik um 1910 – motivischen Charakter gewinnen können. Die Grenze zwischen Motiv und hinsichtlich des motivischen Gehaltes ‚neutraler‘ Figuration ist hier nicht mehr klar zu ziehen.²⁶

²⁴ Die Flöten-Oktaven in op. 6,2, T. 5–8, in der ersten Fassung von je zwei, in der Fassung von 1928 von je einer Flöte gespielt, sind auch in diesem Werk einmalig.

²⁵ Rudolf Kolisch sprach bei mehrfachen Repetitionen von „Schraffieren“.

²⁶ Helmut Lachenmann zählt die Oktav in der 6. *Bagatelle* (op. 9,6) nicht zu den „melodischen Aspekten“, sondern führt sie unter den „spieltechnischen Charakteristiken“ wie Triller, Flageolet, pizzicato, am Steg an und vernachlässigt ihren (latenten) motivischen Gehalt: H. Lachenmann, „Bedingungen des Materials. Stichworte zur Praxis der Theoriebildung“, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik XVII*, Mainz 1978, S. 96 und Abb. 4. Eine vergleichbare, die Zwölftonmusik betreffende Äußerung findet sich mehr als 20 Jahre früher bei Herbert Eimert, der Weberns Septen und Nonen nurmehr „als in den Raum gestreckte [...] Derivate der kleinen Sekunde“ auffassen kann und mit Händen zu greifen“ vermeint, „wie Webern die raumspannenden Tonobjekte sozusagen unmittelbar am Rand der Oktavlöcher einschlägt“. Herbert Eimert, „Die notwendige Korrektur“, in: *die Reihe 2*, Wien 1955, S. 39. Siehe auch Regina Busch, „Oktaven in Weberns Bagatellen“.

Zunächst einige Beispiele aus nicht zwölftöniger Musik:

Beispiel 14: Den Untergrund für die Melodie der Sologeige bzw. gedämpften Posaune bilden Flageolets und Tremoli sowie unterschiedlich, z. T. geräuschhaft artikulierte, liegende Töne. Die als Wechselnoten in Sekunden, also wie langsame, ausgemessene Triller geschriebenen Tonfolgen in Harfe (Anfang) und Celesta (Ende) sind nur in der Celesta tatsächlich Sekunden; in der Harfe sind es Tonrepetitionen. Die Tonwiederholungen erscheinen also als Sonderfall des Wechselnotenmotivs (Wechselnoten mit Amplitude Null sozusagen); eine Darstellungsweise, die durch das temperierte System und die Spiel- und Notationsarten der Harfe ermöglicht wird. Die Harfentöne könnten ja, wie es in anderen Stimmen der Fall ist, ebenfalls als Repetitionen notiert werden – so dass dem Spieler die Ausführung überlassen wäre. Oder sie könnten umgekehrt als Folge *des/cis* geschrieben werden, so dass sie nicht mehr dasselbe Bild wie in der Celesta, T. 7 ff., zeigten. Was auf den ersten Blick nur Notationskonvention zu sein scheint, ist hier auch eine artikulatorische, also sprachliche Festlegung.

Gerade auf diese Weise werden aber Bezugnahmen möglich wie die für das vierte Stück aus den *Orchesterstücken* op. 10 grundlegende: Das Motiv der Mandoline am Ende (Beispiel 15, T. 5 f.) ist tatsächlich eine variierte Wiederholung des Mandolinensmotivs am Anfang. Beibehalten wird der motivische (d. i. nach der Lehre der Schönberg-schule: rhythmische) Inhalt des Motivs, der in vielen Fällen ja genügt, um eine solche Anknüpfung möglich zu machen.

Fließend, äußerst zart ($\text{♩} = \text{ca. } 60$)

rit. tempo rit. tempo

Viol. I in B
Viol. II in B
Viola in Dpf
Mand
Ccl
Hrj
kl. Tr.
Solo-Gc in Dpf
Solo-Br in Dpf

Fließend, äußerst zart ($\text{♩} = \text{ca. } 60$) rit. tempo rit. tempo

wie ein Hauch

Beispiel 15: *Fünf Stücke für Orchester*, op. 10, Nr. IV

Op. 9,4 (Beispiel 16): Die Nebenstimmen spielen außer Flageoletts und pizzicato oder am Steg ausgeführten Tonwiederholungen Wechselnotenmotive, bzw. sie pendeln zwischen zwei Tönen. Nicht ein undeutlicher, die individuell artikulierte Stimmen grundierender Klangteppich resultiert daraus, sondern alle zusammen bilden ein genau austariertes Stimmgewebe. Im vorletzten Takt enden 2. Geige und Bratsche mit den Tönen $a'-b'$ bzw. $b-a$, die Motive stehen in Gegenrichtung, die ‚Oktaven‘ $a-a'$ und $b-b'$ überkreuz. Die resultierenden Zusammenklänge $b-a'$ und $a-b'$ sind sozusagen explizit keine Oktaven. Hier, wie auch schon in den über die Oktav hinausgehenden Pendelmotiven, wird greifbar, dass Oktaven in dieser Musik sich nicht mehr von selbst verstehen und Verdopplungen keine rein instrumentatorische Angelegenheit mehr sind.

Beispiel 16: *Sechs Bagatellen für Streichquartett*, op. 9, Nr. IV, T. 6–8

In der Zwölftonmusik wird die Wiederholung von Tönen und Akkorden fast immer mit reihentechnischen Mitteln hergestellt und motivisch oder thematisch begründet. Ein paar Beispiele:

Streichtrio op. 20,1, T. 2, Cello: Eine der seltenen aus der Reihenführung gewonnenen Repetitionen am Ort. Sie entsteht aus dem unmittelbaren Zusammentreffen von Krebs (Nr. 46) und Originalform (Nr. 45) der Transposition auf E_s ; die beiden C (K_{cs} , 12. Ton = O_{cs} , 1. Ton) werden nicht identifiziert (also keine Verschneidung), sondern nebeneinander gesetzt. Das resultierende Sechzehntelpaar ist sowohl der Ausgangspunkt für das den Nachsatz einleitende Sechzehntelpaar auf E_s in T. 6 (ebenfalls Cello, ebenfalls noch für sich stehend), als auch für die übrigen in Motive eingebundenen Sechzehntelpaare, die die Motivik des ersten Satzes durchgehend charakterisieren. Reihentechnisch hergeleitet ist allerdings nur die Tonwiederholung in T. 2. In der Reprise, in der die Reihenformen aus T. 1–3 wiederkehren und dieselbe Gelegenheit zur Repetition bereitstellen wie in T. 2, macht Webern keinen Gebrauch davon (T. 42 f., Va.).

Orchestervariationen op. 30, T. 24–26 (u. ä.): Die Wiederholung der Akkorde wird reihentechnisch nicht begründet. Reihe (Nr. 1 = O_a) und Krebs (Nr. 2 = K_a), jeweils in drei Viertonakkorde (O_a : ABC; K_a : CBA) gruppiert, sind hier parallel geführt, so dass der Reihenabschnitt B, in beiden Reihenformen in der Mitte stehend, doppelt erscheint. Je nach musikalischer Sachlage werden die beiden B identifiziert (Sonderfall der Verschneidung) oder wiederholt; ihre mehrmalige Wiederholung hier in T. 24 ff. ist jedoch reihentechnisch nicht herleitbar.²⁷

Orchestervariationen op. 30, T. 153–157: Beispiel einer strengen Herleitung von Wiederholungen aus zwei Reihenformen: 2. VI./Va., pizz., zweimal hintereinander es''/d''' = Töne 9–10 aus den sich überkreuzenden Reihenformen $O_3/37$ und $U_3/43$, dann zweimal trem. a'/gis'' = Töne 3–4 aus $O_1/21$ und $U_1/27$ (gleichzeitig reihentechnisch nicht hergeleitete Verdopplungen in Oboe und Klarinette T. 155–157).

²⁷ Barbara Zuber (*Gesetz + Gestalt. Studien zum Spätwerk Anton Weberns*, München 1995, S. 152 f.) und Karlheinz Essl (*Das Synthese-Denken bei Anton Webern*, Tutzing 1991, S. 209 f.) behandeln diese Stelle unter anderem auch unter dem Gesichtspunkt der rhythmischen Strukturierung und beschreiben Beziehungen zu den im Variationen-Thema etablierten rhythmischen Motiven. Ihre Ergebnisse stellen jedoch leider keine Erklärungen für die Akkordwiederholungen bereit. Essl führt (mit Berufung auf Schönbergs *Grundlagen der musikalischen Komposition*) die rhythmische Komplementarität von Hauptstimme und Begleitung an. Aber es besteht keine zwingende Notwendigkeit dafür, dass ‚Begleitakkorde‘ überhaupt in die (bzw. in alle) von der Hauptstimme freigelassenen Lücken setzen (hier: Holzbläser in 1.2.Vl., T. 24/25), noch dafür, wo und mit welchen Notenwerten sie das tun. Und die Akkordfolge in T. 26 ist mit rhythmischer Komplementarität allein nicht zu erklären.

Kurz angespielte oder angeschlagene Akkorde

Bei geeigneter Besetzung und Lage können kurz angespielte oder angeschlagene Akkorde wie das Produkt eines Schlaginstruments, jedenfalls extrem geräuschhaft klingen und kaum noch als Zusammenklang einzelner Töne zu hören sein. Bei Webern sind solche Akkorde meist Resultat der Reihenföhrung; sein Umgang mit Reihen (siehe oben S. 7) ermöglicht die Herstellung von Klängen bzw. Klangkomplexen, deren Komponenten zwar den Tonhöhen, Dauern, Artikulationsarten usw. nach genau und den Reihen-gesetzen getreu notiert sind, zusammen aber einen unbestimmbaren Klang ergeben.

Ein Vorläufer findet sich im ersten aus Schönbergs *Orchesterliedern* op. 22, in dem ein sechsstimmiges Klarinetten-Unisono in sechs verschieden hohe Töne ausfächert (T. 56 und 58). Der Melodievortrag der sechs Klarinetten im Unisono, so schreibt Rudolf Stephan, werde dadurch unterbrochen, dass statt eines Tones plötzlich sechs erklingen, aber so kurz, dass der Sechsklang nicht als Akkord, sondern nur als Farbe wahrzunehmen sei.²⁸

Beispiel 17: Arnold Schönberg, *Vier Lieder für Gesang und Orchester*, op. 22, Nr. 1, T. 51–58

Einige Stellen aus Weberns *Orchesterstücken* op. 6 können helfen, den Sachverhalt genauer zu fassen:

Op. 6,4: In der gesamten Passage ab T. 19 (Ziffern 5–7) begleiten fünfstimmige Blechbläserakkorde von Posaunen und Basstuba ppp die von Altflöte, Horn und Trompete gespielten Melodiezeilen. Jedem Blechakkord, zunächst ein Achtel, später ein Viertel lang, schlägt die Große Trommel mit einem Sechzehntel nach und akzentuiert ihn auf diese Weise. Gegen Ende (T. 26, Ziffer 7, siehe Beispiel 18) treten Tamtam und tiefes Glockengeläute hinzu, die mit dem Kleine-Trommel-Wirbel die folgenden Takte, bis in Ziffer 8 hinein, bestreiten. In der Fassung von 1928 bleiben die in die Akkorde hineinschlagenden Große-Trommel-Schläge erhalten, aber der Eintritt des übrigen Schlagwerks bei Ziffer 7, T. 26, wird modifiziert (Einsatzorte, Instrumentenkombinationen).

In T. 15 (siehe Beispiel 19) sind je zwei Akkordschläge miteinander verbunden wie im vorigen Beispiel Blechbläserakkord und Trommelschlag. Hier wird der Nachschlag jedoch ausschließlich von Blechbläsern bestritten: Sie spielen einen neuen Akkord, der zusätzlich durch kurze ff-Töne von vier Hörnern und zwei Posaunen verstärkt und betont wird (vgl. auch die Paukenglissandi). In der Fassung von 1928 ändert sich hier im

²⁸ Rudolf Stephan, „Über die Klangvorstellungen Arnold Schönbergs“, in: *Klang und Komponist. Ein Symposium der Wiener Philharmoniker, Kongreßbericht*, hrsg. von Otto Biba, Tutzing 1992, S. 193.

Prinzip nichts; nur sind die Trompeten zwei- statt dreifach verdoppelt, die Posaunenglissandi fallen weg und die beiden fff nachschlagenden Posaunen werden durch eine Basstuba (sff) ersetzt.

Beispiel 20a und 20b: Große Trommel, Tamtam und tiefes Glockengeläute wurden in die spätere Fassung übernommen, die drei Pauken der Fassung 1909 – anhaltendes, gedämpftes Tremolo auf drei Tönen gleichzeitig, in drei einzelnen Akkord-Schlägen endend – sind jedoch gestrichen. Die drei Schläge werden im selben Takt 11 (1909) bzw. T. 10 (1928) von drei tiefen Holzbläsern übernommen: Bassklarinette und zwei Fagotte, dieselben Tonhöhen, der Rhythmus modifiziert. Die Änderungen im Bläsersatz der Takte 9/10 bzw. 8/9 (die hier nicht zu diskutieren sind) stehen sicherlich damit in Zusammenhang bzw. haben dem Wegfall der Pauken den Weg bereitet.²⁹

Wir können also davon ausgehen, dass Weberns nicht-zwölf-tönige Musik einen kompositorischen Erfahrungs- und Wissensstand repräsentiert, der Geräusche einbezogen und die kompositorische Arbeit mit ihnen ermöglicht hat. Die Beispiele aus op. 6 sollten zeigen, dass Bläserakkorde an die Stelle der vom Schlagwerk produzierten Klänge treten können, dass also in Weberns Vorstellung die beiden Klang-Arten einander nahe kommen und unter Umständen für einander eintreten können.³⁰ Wie wir gesehen haben, steht Weberns ‚strenge‘ Reihen-Kompositionstechnik, in der möglichst jedes musikalische Ereignis an Reihen- und Zwölf-tongesetze rückzubinden ist, dem nicht entgegen. Die Meinung, in Weberns Idee von der Komposition mit zwölf Tönen sei für Geräusche kein Platz, kann sich wohl kaum auf die Stücke selbst berufen, denn diese geben genug Anlass, unsere Vorstellung von Ton und Geräusch zu revidieren. Es wäre möglich, dass Weberns Musik, von der Musikgeschichte bisher noch unbemerkt, dazu beigetragen hat, auch hier Grenzen zu erweitern. Immerhin wurde das Verfahren, mit Tönen Geräuschhaftes zu produzieren, auch in den sechziger Jahren noch der Diskussion für wert befunden. In seiner Abhandlung *Musikdenken heute* beruft sich Pierre Boulez auf ähnliche Phänomene, wie ich sie bei Webern beschrieben habe, um die grundsätzliche Verschiedenheit von Klängen und Geräuschen zu widerlegen. Die Differenz zu Webern ist dennoch bedeutend. Boulez, interessiert daran, die Geräusche ‚ins System‘ zu integrieren, benötigt einen gemeinsamen Nenner für Klang – nicht Ton! – und Geräusch sowie eine auf beide anwendbare Idee: den „Organismus der Reihe“. Bei Webern hingegen sind die Geräusche weder ins System eingegliedert, noch stehen sie im Widerspruch zu ihm, noch bestehen prinzipielle Gründe, die Geräusche und die Geräuschhaftigkeit kurzer Akkord-Schläge systematisch (mit der ‚Reihe‘) zu erklären.

²⁹ Gelegentlich wurde eingewendet, der Wegfall der drei Pauken könne aus ähnlichen Gründen geschehen sein wie in den Bearbeitungen des Vereins für musikalische Privataufführungen: aus Mangel an Instrumenten bzw. an Instrumenten in ausreichender Zahl. Dem ist entgegenzuhalten, dass zwar der Verzicht auf bestimmte Instrumente sich so erklären mag, nicht aber, mit welchen kompositorischen und instrumentalen Mitteln dann Ersatz für sie geschaffen wird. Siehe dazu auch Felix Meyer, „Anton Webern und der Verein für musikalische Privataufführungen. Notizen zur ‚Kammerfassung‘ der Sechs Stücke für grosses Orchester op. 6“, in: *Musik denken. Ernst Lichtenhahn zur Emeritierung. 16 Beiträge seiner Schülerinnen und Schüler*, hrsg. von Antonio Baldassarre, Susanne Kübler und Patrick Müller (= Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft II, 41), Bern u. a. 2000, S. 203–218, bes. S. 213 ff.

³⁰ Vgl. hier nochmals Beispiel 10.

24 25 26 27 28 29

1. Trp. in B
PPP

1. 2.
Pos.
PPP

3. 4.
Pos.
PPP

Tuba
PPP

gr. Tr.
PPP

kl. Tr.
PPP

Tamt.
PPP

T. Gl. Gel.
PPP

kaum hörbar

kaum hörbar

kaum hörbar

Dämpfung ab!

Beispiel 18: *Sechs Stücke für Orchester* op. 6 (Fassung 1909), Nr. IV, T. 25–28. Besetzung: 4 Fl. (auch 1 Picc. und Alfl. in G), 2 Eh., 2 Klar. (B, 3. auch Es), 2 BKlar. (B), 2 Fag., 6 Hn. (F), 6 Trp. (B), 4 Pos., BTub., 3 Pk., Schlagwerk (Becken, kl. Tr., gr. Tr., Tamtam, tiefes Glockengeläute), Streicher

15

a tempo
mit Dpl. a 2

1. 2.
Hrn.
in F
ff

3. 4.
Hrn.
in F
ff

1. 2.
Trp.
in B
ff

3. 4.
Trp.
in B
ff

5. 6.
Trp.
in B
ff

1. 2.
Pos.
ff

3. 4.
Pos.
ff

a tempo

ord. alle

ord. alle

ff

Beispiel 19: *Sechs Stücke für Orchester* op. 6 (Fassung 1909), Nr. II, T. 15. Besetzung: 4 Fl. (auch 2 Picc.), 2 Ob., 2 Eh., 3 Klar. (B, 3. auch Es), 2 BKlar. (B), Fag., Kfg., 6 Hn. (F), 6 Trp. (B), 4 Pos., BTub., Schlagwerk (Rute, Becken, gr. Tr.), 2 Hfe., Cel., Streicher

IV.

Langsam (♩) *marcia funebre*

1 mit Dämpfung
 2
 3
 4
 5
 6

gr. Tr. *ppp* kaum hörbar

Tamt *ppp* kaum hörbar

Tiefes Glockengeläute (in der Ferne aufgestellt) *ppp* kaum hörbar

7 8 9 10 11 Flatterzunge

Fl. *ppp* Flatterzunge

3. 4. *ppp* Flatterzunge

1. 2. Hr. in F mit Dämpfer *f*

3. 4. Hr. in F mit Dämpfer *f*

5. 6. Hr. in F mit Dämpfer *f*

1. 2. Trp. in B mit Dämpfer *pp*

3. 4. Trp. in B mit Dämpfer *pp*

Pk. mit Dämpfung *ppp* verschwindend...

gr. Tr.

Tamt

T. Gl. Gel.

Beispiel 20a: *Sechs Stücke für Orchester* op. 6, Nr. IV, Fassung 1909, T. 1–11. Besetzung: siehe Beispiel 18

IV.

Sehr mäßig (♩ = ca. 46)

1 2 3 4 5 6

gr. Tr. *ppp*

Tamt *ppp*

Tiefes Glockengeläute von unbestimmter Tonhöhe *ppp*

7 8 9 10 Flatterzunge

Fl. *pp* Flatterzunge *ppp* nimmt Piccolo

2 *pp*

1. 2. Kl. in B *pp*

Bkl. in B *p* *dam*

1. 2. Fag. *p* *dam*

1. 2. Hr. in F mit Dmpf *pp*

3. 4. Hr. in F mit Dmpf *pp*

1. 2. Trp. in B mit Dmpf *pp*

3. 4. Trp. in B mit Dmpf *pp*

Hr. in F mit Dmpf *pp*

Tr. in B mit Dmpf *pp*

Hr. in F mit Dmpf *pp*

gr. Tr.

Tamt

T. Gl. Gel.

Beispiel 20b: *Sechs Stücke für Orchester* op. 6, Nr. IV, Fassung 1928, T. 1–10. Besetzung: 2 Fl. (2. auch Picc.), 2 Klar. (B), BKlar. (B), 2 Fag., 4 Hn. (F), 4 Trp. (B), 4 Pos., Btb., Schlagwerk (Becken, kl. Tr., gr. Tr., Tamtam, tiefes Glockengeläute), Streicher

„In diesem Zusammenhang möchte ich ein Wort über die Beziehungen zwischen Klang und Geräusch einschalten. Es ist sicher, daß die Hierarchie, in der das Abendland bisher gelebt hat, das Geräusch praktisch aus seinen formalen Konzeptionen ausschloß; der Gebrauch, den man von ihm macht, entspringt häufig einem Wunsch nach ‚paramusikalischer‘, deskriptiver Illustration. [...] da das Geräusch sich nicht in gerader Linie auf ein anderes Geräusch zurückführen läßt, wurde es als Widerspruch zum System verworfen. Jetzt, da wir einen Organismus wie den der Reihe haben, [...] gliedert sich das Geräusch einer formalen Konstruktion logischer ein, unter der Bedingung jedoch, daß die Strukturen, die für die Eingliederung verantwortlich sind, sich auf geräuscheigene Kategorien gründen. Sie sind – akustisch gesehen – von den Klangkriterien nicht grundsätzlich verschieden. / Machen wir folgenden Versuch: geben wir einer Instrumentengruppe mit verschiedenen Klangfarben einen sehr kurzen komplexen Akkord zu spielen; sofern bei der Spielart die geräuschkmäßigen Nebenphänomene sehr stark sind (Bogen am Frosch, Blechbläser in tiefer Lage [...]), empfindet man diesen Akkord eher als Geräusch denn als Assoziation an festgelegte Tonhöhen. Nehmen wir umgekehrt fünf Trommeln und schlagen wir jede, gleichgültig in welcher Reihenfolge, einmal an, so nehmen wir sofort die Intervalle wahr, durch die sich eine von der anderen unterscheidet, beinahe, als ob es sich um ‚normale‘ Töne handele. Daher ist es oberflächlich, die Klangwelt in zwei so säuberlich getrennte Kategorien einzuteilen. [...] Wenn das Ohr eine sehr schnelle Folge komplexer Akkorde – besonders in tiefer Lage – oder einen äußerst kurzen, freistehenden Akkordkomplex hört, ist es unfähig [...] die Beziehungen zu analysieren, in denen die Tonhöhen zueinander stehen [...] – es hört insgesamt Geräusche.“³¹

*

Dass die Zwölftonkomposition zu einer neuen Art des Instrumentierens führen müsse und tatsächlich auch geführt habe, lässt sich verschiedenen Äußerungen Weberns entnehmen. Über op. 30: „Es wäre grundlegend zu sagen, hier (mit meiner Partitur) ist eben ein anderer Stil gegeben. Ja, aber was für einer? Wie eine Partitur aus der vorwagnerischen Zeit, etwa Beethoven, sieht es auch nicht aus, auch wie Bach nicht. Soll man noch weiter zurückgehen? Ja, aber – da gab's ja noch keine Orchester-Partituren!“³² Oder über die *Kantate* op. 29: „Viel Kopfzerbrechen macht mir dabei die ‚Instrumentation‘. Vergleichsweise: stelle Dir vor, es wäre ein Stück von Josquin de Pres für Orchester zu setzen! Ungefähr in der Lage befinde ich mich!“³³ Die einzige mir bekannte konkrete Bemerkung über instrumentatorische Details betrifft die Akkordbildung: „Ein Akkord von drei Trompeten oder vier Hörnern ist für mich nunmehr unvorstellbar.“³⁴

³¹ Pierre Boulez, *Musikdenken heute*, hrsg. von Ernst Thomas (= Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik V), Mainz 1963, S. 35 f. Heinz-Klaus Metzger meinte einmal, diffuse Klänge wie das oben erwähnte „ununterbrochene tiefe Surren“ der tiefen Glocken in op. 6,6 würden heutzutage, nach der von Boulez beschriebenen Erfahrung, beim Hören unweigerlich in das zerlegt, was Webern ausdrücklich nicht wollte: einzelne Schläge. Man wird aber davon ausgehen können, dass auch heutige Musiker in der Lage sind, den von Webern gewünschten diffusen Klang herzustellen und hörbar zu machen, mit welchen Mitteln auch immer.

³² Webern an Willi Reich, 3.5.1941, in: Anton Webern, *Der Weg zur neuen Musik*, hrsg. von Willi Reich, Wien 1960, S. 67.

³³ Webern an Eduard Steuermann, 21.6.1939, vgl. Regina Busch, „Aus dem Briefwechsel Webern-Steuermann“, S. 49.

³⁴ Nach Luigi Dallapiccolas Tagebuchaufzeichnung eines Gesprächs mit Webern über Fragen des Orchesterklangs, Wien, 9. März 1942. Dallapiccola hatte von dem großen Eindruck erzählt, den das *Augenlicht* op. 26 bei der Uraufführung in London gemacht hatte. Daraufhin fragte Webern: „Auch einen *Klangeindruck*?“ Zitiert nach Moldenhauer, Webern, S. 488; siehe auch S. 438 den Bericht Josef Polnauers. Ähnlich äußerte sich Webern zu Reich, z. B. am 4.9.1942 (über op. 30): „Wenn man so vor einer Erstaufführung steht, insbesondere einer orchestralen, denkt man naiverweise vor allem daran: Wie wird es klingen? Und freut sich schon darauf, ebenso naiv! – Wenn man schon aufführt, dann muß es aber auch die richtige sinnliche Erscheinung geben. Schwelgt in Klängen, dann tut Ihr recht, Ihr Dirigenten!“ Oder am 6.8.1943: „Daß ich mein Stück habe hören können, war mir sehr recht. Denn es war mir sehr darum zu tun, selbst zu kontrollieren, was es aufweist: ich glaube, recht bekommen zu haben. Nämlich, daß auf Grund solcher Art des Zusammenhanges auch der aufgelöseste Klang völlig geschlossen wirken muß und daher in puncto ‚Faßlichkeit‘ kaum ein Wunsch offen sein dürfte. Ist es nicht so? – Ich glaube, das hat ja auch die Wirkung auf das Publikum gezeigt.“ Und am 23.2.1944 (über die Bearbeitung von op. 5): „Sie muß von einem möglichst großen Streicherchor gespielt werden, damit die fortwährenden Teilungen (Tutti, Hälften, Solis) sich klanglich auch gut abheben. Es ist ja was völlig Neues geworden! In klanglicher Hinsicht! Ich kann nur sagen: Was sich doch die Herren Dirigenten entgehen lassen! [...] Ich glaube, man wird staunen.“ Alle Zitate in Webern, *Der Weg zur neuen Musik*, S. 70–72.

Im 1. Satz aus der *Kantate* op. 31 wird die Bass-Stimme, quasi rezitativisch, begleitet bzw. kontrapunktiert von fünf- und sechsstimmigen Akkorden, die sämtlich aus der Transposition auf *C*, der zugehörigen Umkehrung und den Krebsformen stammen (Nrn. 5–8, Tritonusabstand zur Ausgangsreihe). Die fünfstimmigen kommen nur in Harfe und Celesta allein bzw. in Verbindung Geige (*pizz.*) vor, die sechsstimmigen Akkorde sind reine Bläser- (alle vier Blechbläser, Saxophon und Bassklarinette) oder Streicherakkorde, niemals Mischungen. Erst der zwölftönige Schlussakkord vereint alle Instrumentenfamilien (die Streicher vertreten durch die Sologeige).

Unterschiedliche Klänge kommen weiterhin dadurch zustande, dass in den Akkorden mit gleichem Tonvorrat und gleichbleibender Besetzung die Verteilung der Töne auf die Instrumente sich ändert, wobei einige, aber nicht alle Töne ihre Lage wechseln. Nur einmal wird ein Akkord in gleicher Lage und Besetzung wiederholt (T. 1, T. 7).

Die sechstönigen Akkorde (T. 2, 7, 8, 12 usw.) sind aus den sechs Tönen der Reihenhälften zusammengesetzt; die fünftönigen Akkorde entstehen so: auf jeder Transpositionsstufe haben Grundreihe und Umkehrung je Reihenhälfte fünf Töne (Tonvorrat) gemeinsam, die die Akkorde bilden (im Beispiel in []); die ungleichen Töne (*h, cis*) schlagen vor oder nach:

Instrum. T. 8–9/9–11	$U_c = \text{Nr. 7}$		$K_c = \text{Nr. 6}$	
	[c a cis d b es]	h [g as e f fis]	[fis g as e f] cis	[a d b h es c]
	Streicher	Hfe., Cel., Vl. solo	Hfe., Cel., Vl. solo	Streicher
Bass-Solo T. 7–10	$O_c = 5$			
	c es h b	d a	cis f	e as g fis

Das Stück endet, wie erwähnt, mit einem zwölftönigen Akkord, der aus einzelnen, nicht verdoppelten Tönen aller Bläser, Celesta, Harfe und Sologeige besteht. Der zugrunde liegende Jone-Text, vor allem die letzten beiden Zeilen, lässt sich direkt auf das Thema unserer Untersuchung beziehen:

„Schweigt auch die Welt, aus Farben ist sie immer,
so lang die Sonne scheint.
Die Nachtigall, wenn nachts kein Farbenschimmer
mehr leuchtet, Freude weint.“

Dann klingt es auf, wenn nichts das Aug mehr bindet,
dann flutet Glanz ins Ohr.
Wenn das beweglich Farbige verschwindet,
tritt das Bewegende im Klang hervor.“

(rit.)----- ruhig ♩ = ♩ tempo

7 8 9 10 11 12

Kl.

Sax.

Bkl.

Trp.

Hrn.

Pos.

Tb.

Cel.

Hf.

B.-Solo

S.-Gg.

2. Gg.

Br.

Vcl.

Kbs.

Schweigt auch die Welt, aus Far - ben ist sie im-mer, so lang die Son-ne scheint. Die

pizz.

arco

get.

Beispiel 21: II. Kantate, op. 31, 1. Satz, T. 7-12. Besetzung (Partitur in C): Bass-Solo, Fl., Alt-Sax., Klar. (B), BKlar. (B), Trp. (B), Hn. (F), Pos., BTub., Cel., Hfe., 1. Vl. solo, 2. Vl., Va., Vc., Kb.