

György Ligeti

Weberns Melodik

Melos 4 (1966), S. 116–118

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© Schott Music GmbH & Co. KG

Weberns Melodik

György Ligeti

Die Werke von Anton Webern sind zwar in seiner ersten selbständigen Schaffensperiode noch mit der spätromantischen Musik verwandt und gehören stilistisch vornehmlich zum Wiener Expressionismus; es zeigt sich in ihnen aber bereits eine mehr oder minder deutliche Distanz zu den Expressionisten par excellence, also zu Schönberg und Berg. Weberns früher Stil ist bedeutend zurückhaltender, zwar nicht ausdrucksärmer, doch, wegen seiner unpathetischen Haltung, entfernter vom expressionistischen Ideal. Übereinstimmungen mit Schönberg sind vor allem in kompositionstechnischen Einzelheiten festzustellen, besonders im Duktus der Melodik: Weberns melodische Linien sind, wie bei Schönberg, von jeglicher Tonalität losgelöst und in die stets chromatisch miteinander verschränkten Harmonien eingebettet; ihr Rhythmus ist gleichsam frei schwebend, wobei die Umrisse eines schon fast verschwundenen Periodisierens kaum noch aufschimmern. Eine Art gedrungene, aus engen Intervallen bestehende Melodik, in der plötzlich auftretende größere Sprünge als Träger besonderen Ausdrucks wirken, ist vorherrschend. Als charakteristisches Beispiel für die Melodik in Weberns Frühstil können vor allem die „Fünf Lieder“ op. 4 für eine Singstimme und Klavier gelten, komponiert in den Jahren 1908 und 1909 nach Gedichten von Stefan George.

In Weberns späterem Schaffen verschwindet diese Art chromatisch gebundener Melodik allmählich. Es tauchen immer weiter gespannte Intervalle auf. Sie werden schließlich so dominierend, daß der innere Zusammenhang der melodischen Linien aufgehoben zu sein scheint: eine zunehmende Zerbröckelung tritt ein, begünstigt auch durch Weberns Neigung zu einer extrem durchbrochenen, mit Pausen durchsetzten Faktur. Besonders in seinen rein instrumentalen Kompositionen sind die horizontalen Zusammenhänge undurchschaubar, weil die melodischen Linien über verschiedene Instrumente laufen. Melodien im konventionellen Sinne des Wortes kommen dabei nicht zustande. Von den früheren melodischen Bögen bleiben nur Spuren übrig; die melodischen und rhythmischen Bruchstücke verselbständigen sich und werden zu kleinen, in sich geschlossenen musikalischen Gestalten, die eine doppelte formale Funktion haben: einerseits sind sie, infolge ihrer Autonomie, selbst die Träger des musikalischen Ausdrucks, andererseits fügen sie sich doch zu einer übergeordneten Form, obwohl sie nicht unmittelbar mit ihren

Nachbargestalten verbunden sind. Diese globale Form weist aber nicht mehr die Charakteristika der traditionellen musikalischen Form auf, gerade wegen der relativen Autonomie ihrer Bestandteile: sie ist nicht mehr Fließen der Musik in der Zeit, hat keinen eigentlichen Ablauf, sondern ist Summe und Struktur aus Einzelmomenten: die Musik scheint zu stehen, der Strom der Zeit in Stockung zu geraten.

Typisch für diesen formalen Habitus der Webernschen Werke der mittleren Schaffensperiode, für die Konzentration auf Einzelmomente und für die fast bis auf einzelne Intervalle oder gar einzelne Töne zerplitterte Melodik, sind die „Drei kleinen Stücke für Violoncello und Klavier“ op. 11, komponiert 1914. Die äußerste Reduktion des Melodischen bedeutet hier keine Verarmung des Ausdrucks; im Gegenteil: durch subtilste dynamische Nuancierung und durch das ständige Wechseln der Spielart im Violoncello erreicht Webern eine innere Spannung, die breiten melodischen Bögen an Gefühlsreichtum durchaus nicht nachsteht. Die Konzentration des Ausdrucks und des musikalischen Geschehens auf kleinste klangliche Gestalten bringt eine bis dahin beispiellose zeitliche Komprimierung der Form mit sich; diese Stücke – besonders das dritte – gehören zu den kürzesten der Musikliteratur.

Zehn Jahre später schrieb Webern sein erstes, mit Zwölftonreihen komponiertes Stück, die „Drei Volkstexte für Gesang und drei Instrumente“ op. 17. Aber es gibt bereits in den Cellostücken Stellen, in denen alle zwölf Töne der Oktave vorkommen, und zwar so, daß keiner wiederkehrt, ehe nicht alle aufgetreten sind. Feste Ordnungen aus den zwölf Tönen, richtige Reihen, die im Laufe des ganzen Stückes beibehalten werden, finden sich hier freilich noch nicht: aber die aus den zwölf unrepetierten Tonhöhen bestehenden harmonischen Felder sind schon musikalische Erscheinungen, die sich hart an der Grenze zur Musik mit Zwölftonreihen befinden. Hinsichtlich des Reichtums an latenter Zwölftönigkeit stehen Weberns Werke um die Zeit des ersten Weltkrieges kaum denjenigen Schönbergs nach, obgleich Schönberg sich später als erster an die radikale Durchführung der Idee der Komposition mit Zwölftonreihen heranwagte. Das ist verständlich, wenn man berücksichtigt, daß Schönberg mehr als Webern mit der Tradition der Romantik belastet war; Schönberg strebte danach, die Möglichkeit

zur Komposition großer Formen wie Sonate und Rondo wiederzuerlangen. Die scheinbare Ungeordnetheit der freien Chromatik hielt er für untauglich, solche großen Formen zu tragen. Um auf „festem Boden bauen“ zu können, schien ihm die Stiftung einer Ordnung in der Tonfolge nötig, und solch eine Ordnung ergab sich unmittelbar aus der Aneinanderreihung der zwölf verschiedenen Töne zu melodisch-harmonischen Schemata. Für Webern war dieser Schritt nicht so zwingend, weil er zunächst die Wiederherstellung der großen Formen nicht anstrebte; erst in seinen späteren Werken, in denen er Schönbergs Idee der Zwölftonkomposition anwendete, unternahm er es, Variationen-, Sonaten- und Rondoformen zu komponieren. Sie wurden hier allerdings zu bloßen äußeren Hüllen eines ihnen wesensfremden strukturellen Geschehens, in dem überdies die Zwölftonreihen selbst fragwürdig geworden waren. Webern komponierte in seiner späteren Zwölftonperiode auch nicht eigentlich mit den ganzen Reihen – obgleich er sie sehr gewissenhaft berücksichtigte –, sondern mit Teilabschnitten der Reihen: mit Gruppen von nur wenigen – meist zwei oder drei – Intervallen, die zu den tatsächlichen formbildenden Faktoren wurden.

In seiner mittleren Schaffensperiode war für Webern die möglichst gleichmäßige Schichtung der zwölf Töne wesentlich, das heißt, eine weitestgehend ökonomische Arbeit mit dem gesamten Tonmaterial. Dabei empfand er jedoch nicht die Notwendigkeit, dieses Material in Reihen oder wie immer auch sonst vorzuformen. Die Ökonomie, die gleichmäßige Behandlung aller zwölf Tonhöhen, hatte vor allem eine Neugestaltung der innermusikalischen Beziehungen zum Ziel. Das Besondere an dieser Neugestaltung ist nun die Tatsache, daß sie jede Hierarchie in der Kompositionstechnik beseitigte.

Gewiß, auch Schönberg strebte einen Abbau der Hierarchie an, doch nur im Bereich der Melodik und Harmonik; in Weberns Musik dagegen ist eine Tendenz zur Beseitigung hierarchischer Beziehungen in allen Dimensionen der musikalischen Struktur und Form vorhanden. Wir machen uns das erst richtig klar, wenn wir Weberns Stil mit früheren musikalischen Stilarten vergleichen. In der Klassik und Romantik durchdrang die hierarchische Organisation den gesamten Korpus der musikalischen Form. Nicht nur, daß die Harmonik sich um tonale Zentren gruppierte, jeder Akkord, ja sogar jeder Ton war in das geregelte System einer gegenseitigen Über- und Unterordnung gebracht: unter der allgemeinen Herrschaft der Tonika regierten noch, gewissermaßen als Herrscher zweiten Ranges, die Dominante und etwa auch die Subdominante. Dabei konnte jeder Akkord eine Zeitlang Herrscher, das heißt, Dominante, Subdominante, ja sogar Tonika, werden, nämlich indem einige seiner Töne oder einige Töne seiner

Umgebung alteriert wurden. Hierarchisch strukturiert war auch das Innere der Akkorde: der Grundton galt als der gewichtigste; Quint, Terz, eventuell Septime und None folgten ihm und mußten um so strengeren Regeln gehorchen, je niedriger sie in der Hierarchie eingestuft waren. Außer den Akkordtönen gab es minderberechtigte Durchgangs- und Wechseltöne, Vorhalte und Antizipationen, die, gemäß ihrer Rolle, „Nebentöne“ oder „harmoniefremde Töne“ genannt wurden: sie alle mußten sich den Akkordtönen unterordnen.

Nun, diese Hierarchie der Harmonik befand sich bereits seit ihrer Etablierung in einer steten, wenn auch langsamen Auflösung; von Wagner wurde sie erschüttert und schließlich von Schönberg – wie schon erwähnt – fast beseitigt. Die hierarchischen Ordnungen in allen anderen Bereichen der musikalischen Organisation blieben aber bestehen.

Die Form war in gewichtigere Teile – Themen – und in untergeordnete Abschnitte, wie Einleitung, Überleitung, Durchführung und Koda, gegliedert. Diese „Bindegewebe“ waren allerdings oft kunstvoller gestaltet als die übergeordneten Themen selbst. Auch der mehrstimmige Satzbau war hierarchisch durchorganisiert: er bestand aus Haupt- und Nebenstimmen, mitunter sogar aus Melodie und Begleitung oder aus Sopran und Baß als den wichtigeren und aus Füllstimmen als den nebensächlicheren Bestandteilen. Sogar in polyphonen Partien gab es fast immer einen Unterschied zwischen Hauptstimme und Kontrapunkt. Analoge hierarchische Ordnungen fanden sich in der Metrik: betonte und unbetonte Takte alternierten, und die unbetonten spalteten sich weiter in Nebentakzte und in völlig unbetonte Noten; diese Spaltung konnte man noch weiterführen in immer kürzere Unterteilungen der Takte. Hierarchisch waren schließlich Dynamik und Instrumentation. Laute und leise Stellen wechselten einander ab, mischten sich aber nicht miteinander; die Klangfarben waren so disponiert, daß eine Melodie oder eine Begleitfigur von einem dazu gewählten Instrument oder einer Instrumentengruppe gespielt wurde – nur sehr selten wurde dieselbe melodische Phrase oder dieselbe Figur auf verschiedene Instrumente oder Instrumentengruppen verteilt.

All das ändert sich bei Webern grundlegend. Es gibt gar keinen Unterschied mehr zwischen Akkordton und Nebenton und dadurch keine Beziehungen, die aus harmonischer Über- und Unterordnung entstehen. Ja mehr noch: es wird damit die Existenz der Akkorde selbst fragwürdig: zwar gibt es eine Simultaneität von Tönen und Intervallen, doch wohl kaum noch einen prinzipiellen Unterschied zwischen dem, was simultan, und dem, was sukzessiv erklingt; die vertikale und die horizontale Dimension sind verzahnt, Melodik und Akkordik gleichberechtigt und im Grunde ge-

nommen vertauschbar: beim Anhören Webernscher Musik zieht man das Nacheinander von Intervallen unwillkürlich in eine Gleichzeitigkeit zusammen und zerlegt die vertikalen Komplexe in Tonfolgen. Man hört also weder rein horizontal, noch vertikal – statt dessen sozusagen quer, und die zeitliche Folge der musikalischen Gestalten, das „Frühere“ und das „Spätere“, verliert die eindeutige Festlegung. Deshalb erscheint die Form, der ganze Verlauf des Stückes, oft statisch – als etwas in sich Stehendes oder in sich Kreisendes –, ohne eigentlichen Anfang und ohne eigentliches Ende.

Mit dem Wegfall der hierarchischen Strukturierung der Form verlieren alle weiteren Über- und Unterordnungen ihre Daseinsberechtigung: es gibt keine Haupt- und Nebenstimmen mehr, ja in den reinen Instrumentalwerken verliert sogar, infolge der totalen Durchbrochenheit des Satzes, die Kategorie der „Stimme“ selbst ihren eigentlichen Sinn. Nur in den vokalen Stücken bewahrt die Individualität der Singstimme einen mehr oder weniger selbständigen Charakter. Zwar gibt es bei Webern – besonders in seiner mittleren und späteren Schaffensperiode – eine ausgeprägte Neigung zur Polyphonie, doch geht das Kontrapunktische in den Verschlingungen des gleichzeitig horizontal und vertikal verwobenen klanglichen Netzwerkes mehr oder weniger unter – wie könnte auch eine Imitation wahrgenommen werden, wenn keine richtigen Stimmen mehr existieren? Vom Fehlen echter thematischer Gebilde war schon die Rede; wenn es keine Themen gibt, so gibt es auch keine Durchführungen: alles ist Thema und Durchführung zugleich und daher keines mehr von beiden. Was bleibt und die musikalische Form bildet, ist ein vielfarbiges klangliches Gewebe aus ineinander verschränkten simultanen und sukzessiven Intervallen, das alle Dimensionen der Musik in sich aufnimmt.

Ich erwähnte, daß die instrumentalen Werke Weberns – besonders in seiner späteren Schaffensperiode – dem Ideal der nicht-hierarchischen Struktur am ehesten entsprechen, während seine Stücke, die eine solistische Singstimme enthalten, von diesem Ideal abweichen, weil die Singstimme sich von den Instrumentalstimmen mehr oder minder klar abhebt und ein Eigenleben führt. Trotz dieses Ansatzes einer Hierarchie innerhalb der – im Ganzen gesehen – nicht-hierarchischen musikalischen Struktur, stellen Weberns Lieder keineswegs einen Stilbruch in seinem Œuvre dar; die Hervorhebung der Singstimme ist nur in den akustischen Gegebenheiten des klanglichen Materials begründet, nicht aber in der kompositorischen Faktur: technisch werden Singstimme und Instrumente einheitlich behandelt – die Singstimme in instrumentaler oder, wenn man es so will, die Instrumente in vo-

kaler Art; eine möglichst vollkommene Vereinigung wird erstrebt, auch wenn diese Vereinigung sich akustisch nicht ebenso verwirklichen läßt wie auf dem Papier.

Da die Singstimme in gewissem Grad „Stimme“ für sich bleibt, bildet sie eine horizontale Schicht innerhalb des sonst vereinheitlichten musikalischen Gewebes. Daher sind vor allem die solistischen Gesangspartien zu analysieren, wenn man in Weberns mittlerem und späterem Schaffen nach Charakteristika der Melodik sucht. Das auffälligste Merkmal des melodischen Duktus der Werke in der mittleren Schaffensperiode ist das weitgehende Verschwinden der engen Chromatik zugunsten größerer, weitgespannter Intervalle. Vor allem werden die kleinen Sekunden durch große Septimen und kleine Nonen ersetzt. Die Bevorzugung dieser beiden Intervalle ist vielleicht aus einer zunehmenden Abneigung Weberns gegen die kleine Sekunde zu erklären, die als Leittonbindung par excellence in der späten Romantik so sehr abgenützt wurde. Das bedeutet allerdings nicht, daß Webern den Halbtönschritt aus seinen Werken verbannte; die Anzahl der großen Septimen und kleinen Nonen überwiegt jedoch entschieden. Dadurch unterscheidet sich Weberns Melodik – und auch Harmonik – von der Melodik und Harmonik Schönbergs, bei dem alle Tonbeziehungen in gleichem Maße vorkommen.

Die erweiterten Intervalle in Weberns Melodik und das ständige Springen der Singstimme von einem Register zum anderen provozieren eine äußerst gespannte Expressivität. Das geht so weit, daß der Ausdruck sich seines Habitus entäußert und in eine Art erregter Objektivität umschlägt.

Als Beispiel für diese seltsam gestreckte Melodik seien die „Fünf geistlichen Lieder“ op. 15 aus den Jahren 1917 bis 1922 angeführt. Das Besondere an diesem Liederzyklus liegt, außer in der erwähnten Eigenart der Melodik, in der Verbindung der Singstimme mit einer merkwürdigen Kombination von Instrumenten, bestehend aus Flöte, Klarinette (alternierend mit Baßklarinette), Trompete, Harfe und Geige (alternierend mit Bratsche). Es ist interessant, diesen „Fünf geistlichen Liedern“ ein anderes Werk für Singstimme, und zwar aus Weberns späterer Schaffensperiode, gegenüberzustellen. Die melodische Linienführung verändert sich zwischen den beiden Perioden wesentlich: die Spannweite der Melodik läßt nach, und damit vermindert sich auch ihre übersteigerte Expressivität. Dies könnte an Frühwerke erinnern, doch ist der Habitus dieser Musik wesentlich verschieden: ein gleichsam graphischer, durchsichtiger, geometrisch strenger Charakter tritt immer mehr in den Vordergrund – wie in den „Drei Gesängen“ mit Klavierbegleitung op. 23 nach Gedichten aus „Viae Inviae“ von Hildegard Jone, komponiert 1934.