

## Einleitung

---

Innerhalb der kompositorischen Entwicklung Anton Weberns (1883–1945) nimmt die Schaffensperiode zwischen 1914 und 1926 schon deshalb eine besondere Stellung ein, weil es sich um einen Zeitraum handelt, in dem Webern sich fast ausschließlich mit Vokalkompositionen auseinandersetzte. Textvertonungen besitzen zwar quantitativ auch das Übergewicht in seinem Gesamtwerk; betrachtet man jedoch seine mit Opuszahlen bedachten, insgesamt knapp 31 Werke mit Blick auf ihre Gattungen, dann wird deutlich, dass die ab 1914 entstandenen Opera 12 bis 19, seien sie vom Klavier, vom Orchester oder einem Instrumentalensemble begleitet, allesamt aus Liedern bestehen.

Zunächst liegt diese intensive Beschäftigung mit Vokalkompositionen in formkonstituierenden Kräften des vorgegebenen Textes begründet, die Webern zumindest vorläufig als Lösung für die durch den Verzicht auf die Tonalität verursachten Formprobleme betrachtete. Nach den instrumentalen Opera 9 bis 11 (*Sechs Bagatellen für Streichquartett, Fünf Stücke für Orchester* und *Drei kleine Stücke für Violoncello und Klavier*), die ihm aufgrund ihrer „äußersten Kontraktion zu Kurzformen“<sup>1</sup> als kompositorische Sackgasse erschienen, sah Webern – seinem Lehrer Arnold Schönberg folgend – im Text ein tragfähiges Gerüst, das gleichsam als Ersatz für die verschwundene Tonalität wieder eine ausgedehntere Formbildung ermöglichte. „Wenig später entdeckte ich“, so Schönberg rückblickend in seinem Aufsatz „Komposition mit zwölf Tönen“, „wie sich größere Formen konstruieren ließen, indem man einem Text oder Gedicht folgte. Die Unterschiede in der Länge und Form der Teile und der Wechsel im Charakter und in der Stimmung wurden in der Form und dem Umfang der Komposition, in ihrer Dynamik und ihrem Tempo, in der Figurierung und Akzentuierung, Instrumentierung und Orchestrierung widergespiegelt. Auf diese Weise wurden die Teile genauso deutlich differenziert wie früher durch die tonalen und strukturellen

1 Theodor W. Adorno, „Anton von Webern“, in: *Musikalische Schriften I–III*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitw. von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt/M. 1978 (Gesammelte Schriften 16), S. 110–125, hier S. 115 f.

Funktionen der Harmonie.“<sup>2</sup> In einem Vortrag betonte 1932 auch Webern die Bedeutung des Textes für die atonale Komposition:

„Alle Werke, die seit dem Verschwinden der Tonalität bis zur Aufstellung des neuen Zwölftongesetzes geschaffen wurden, waren kurz, auffallend kurz. – Was damals Längeres geschrieben wurde, hängt mit einem tragenden Text zusammen (Schönberg ‚Erwartung‘ und ‚Die glückliche Hand‘, Berg ‚Wozzeck‘), also eigentlich mit etwas Außermusikalischem. – Mit der Aufgabe der Tonalität war das wichtigste Mittel zum Aufbau längerer Stücke verlorengegangen. Denn zur Herbeiführung formaler Geschlossenheit war die Tonalität höchst wichtig. Als ob das Licht erloschen wäre! – so schien es. (Wenigstens kommt es uns heute so vor.) Damals war alles in unsicherem, dunklem Flusse – sehr an- und aufregend, so daß die Zeit fehlte, den Verlust zu merken. – Erst als Schönberg das Gesetz aussprach, wurden größere Formen wieder möglich.“<sup>3</sup>

Mit diesen Worten teilte Webern zugleich die Ansicht, die Schönberg als Begründung der historischen Notwendigkeit der Zwölftontechnik wiederholt äußerte: dass erst durch dieses neue Verfahren größere Formen ohne einen vorgegebenen Text, also auch im Instrumentalwerk, möglich geworden sind.<sup>4</sup>

Laut seinem Brief an Heinrich Jalowetz vom 7. Januar 1922 erfuhr Webern wohl gegen Ende 1921 erstmals von den Grundzügen der Zwölftonmethode in „einer Reihe von Vorträgen“;<sup>5</sup> die Schönberg vor seinen Schülern hielt. Gleichwohl setzten diese ersten Erfahrungen mit der Methode Webern nicht sofort in die Lage, größere Formen im Instrumentalwerk zu gestalten. Für ihn ist vielmehr bezeichnend, dass sowohl die Aneignung als auch die Verwendung dieses kompositorischen Verfahrens zunächst grundsätzlich im Bereich der Lieder stattfanden. So versuchte Webern schon ab Juli 1922 in manchen Textvertonungen, nicht zuletzt im verworfenen Entwurf des Liedes op. 15/4, diese neue Methode komponierend anzuwenden, während es sich bei den ersten zwölftontechnisch vollendeten Werken wiederum um Textvertonungen handelt: die drei Liederzyklen opp. 17 bis 19, die zwischen Ende 1924 und August 1926 entstanden.<sup>6</sup>

An dieser sogenannten vokalen Schaffensperiode fällt zudem auf, dass aus dieser Zeit eher wenige vollendete Kompositionen, aber zahlreiche fragmentarisch geblie-

2 Arnold Schönberg, „Komposition mit zwölf Tönen“, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt/M. 1976 (Gesammelte Schriften 1), S. 72–96, hier S. 74.

3 Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, hg. von Willi Reich, Wien 1960, S. 57 f.

4 Vgl. etwa Arnold Schönberg, „Gesinnung oder Erkenntnis?“, in: *Stil und Gedanke* (wie Anm. 2), S. 209–214, hier S. 213 f.

5 Anton Webern, *Briefe an Heinrich Jalowetz*, hg. von Ernst Lichtenhahn, Mainz 1999 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 7), S. 499.

6 Allerdings vollendete Webern bis 1926 zwei dodekaphone Instrumentalkompositionen, die er aber nicht in seinen Werkkanon aufgenommen hat: *Kinderstück* M 267 (Herbst 1924) und *Satz für Streichtrio* M 278 (August 1925).

bene Werke vorliegen, die von kurzen Einfällen bis hin zu vollständigen Entwürfen reichen.<sup>7</sup> Ungeachtet ihres unfertigen Charakters sind diese Fragmente in historiografischer Hinsicht von keineswegs geringer Relevanz, denn sie geben ein unmittelbares Zeugnis für verschiedene kompositorische Projekte, die Webern neben den Liedern aus opp. 12 bis 19 in Angriff nahm. Generell erprobte Webern in jener Zeit immer wieder neue kompositorische Möglichkeiten, indem er seine musikalischen Einfälle gleichsam versuchsweise zu Papier brachte. Falls sie sich aber für ihn nicht als tauglich erwiesen, brach Webern – statt das einmal Skizzierte nachzubessern – die Arbeit sofort ab, um dann erneut einen anderen kompositorischen Plan zu verfolgen. Demnach handelt es sich bei den Liederzyklen opp. 12 bis 19 lediglich um einen begrenzten Teil seines Schaffens in dieser Phase, der daher mit Blick auf Weberns kompositorischen Werdegang nur ein unvollständiges Bild vermitteln kann. Welche Stellung die fragmentarisch belassenen Werke innerhalb seines Schaffens einnehmen, welche kompositorischen Möglichkeiten er in ihnen verwendete und wie sich die unvollendeten zu den vollendeten Werken kompositionstechnisch verhalten – das alles sind Fragen, die trotz mancher Versuche noch zu beantworten bleiben.

Von den bisher beschriebenen kompositorisch wie philologisch besonderen Umständen geht die vorliegende Arbeit aus, die Weberns kompositorische Entwicklung in der Schaffensphase zwischen 1914 und 1926 in ihren vielfältigen Facetten erfassen will, indem nicht nur die vollendeten Werke, sondern auch die Skizzen und Fragmente aus diesem Zeitraum herangezogen werden. Indessen ist dabei nicht beabsichtigt, sämtliche kompositorische Projekte anhand der überlieferten Quellen lückenlos darzustellen, sondern vielmehr werden unter bestimmten Gesichtspunkten ausgewählte Werke und Fragmente detailliert erörtert. Im Folgenden wird zunächst der gegenwärtige Forschungsstand anhand der einschlägigen Literatur kurz referiert, um daran anschließend die Fragestellung noch präziser auszuarbeiten und den Aufbau der Arbeit zu skizzieren.

Im Vergleich zu Weberns späten Zwölftonkompositionen, die schon seit den 1950er-Jahren vielfach Gegenstand von Diskussionen und Untersuchungen gewesen sind, haben seine Liederzyklen opp. 12 bis 19 bis heute eher wenig Beachtung gefunden. So wurden vor allem bis zu den 1980er-Jahren zumeist nur ausgewählte Lieder aus opp. 12 bis 19 in kompositionstechnischer Hinsicht – etwa mit Blick auf das Verhältnis zwischen Wort und Ton – debattiert,<sup>8</sup> wobei ihr Platz innerhalb von Weberns kompositorischer Entwicklung nicht genügend reflektiert wurde. Zu einem nicht ge-

7 Vgl. dazu „Werkverzeichnis“, in: Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, übers. von Ken W. Bartlett, Zürich 1980, S. 639 ff.

8 Vgl. etwa Elmar Budde, „Metrisch-rhythmische Probleme im Vokalwerk Weberns“, in: *Beiträge 1972/73*, hg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Kassel 1973, S. 52–60; Reinhard Gerlach, „Anton Webern. Ein Winterabend op. 13, Nr. 4. Zum Verhältnis von Musik und Dichtung oder Wahrheit als Struktur“, in: *AfMw* 30/1 (1973), S. 44–68; Rudolf Stephan, „Zu einigen Liedern Anton Weberns“, in: *Beiträge 1972/73* (siehe oben), S. 135–144.

ringen Teil dürfte diese Ausgangslage darauf zurückzuführen sein, dass Hans Moldenhauer die von ihm gesammelten Manuskripte aus Weberns Nachlass nicht öffentlich zugänglich machte und daher die Möglichkeit damals praktisch ausgeschlossen war, die einzelnen Lieder entsprechend ihrer Werkgenese einzuschätzen oder gar die überlieferten Skizzen beziehungsweise Fragmente in die Diskussion einzubeziehen. Nachdem aber die Sammlung Moldenhauers infolge ihrer Überführung in die Paul Sacher Stiftung (Basel)<sup>9</sup> Ende der 1980er-Jahre einsehbar geworden ist, entstanden mehrere auf einer Quellenbasis beruhende Arbeiten, die Weberns Schaffensperiode zwischen 1914 und 1926 erneut aus philologischer Perspektive untersuchen.

Zu den Meilensteinen der Forschung zählen sicherlich die zwei 1993 erschienenen Aufsätze von Anne C. Shreffler und Felix Meyer, in denen die beiden Autoren unter anderem einige Lieder aus opp. 12 und 13 – namentlich *Der Tag ist vergangen* op. 12/1, *Die Einsame* op. 13/2 und *Ein Winterabend* op. 13/4 – anhand der Quellen untersuchen;<sup>10</sup> dabei weisen Shreffler und Meyer nach, dass die gedruckten Fassungen von opp. 12 und 13 erst nach Erfahrungen mit der Zwölfmontechnik revidierte Versionen sind, die in konstitutiven Merkmalen des Notentextes wie etwa Tonhöhen, Formverlauf oder Instrumentation von den Fassungen ihrer Entstehungszeit abweichen. Als wegweisende Studie gilt ferner auch Shrefflers Monografie von 1994, in der sie Weberns Trakl-Vertonungen zum Gegenstand ihrer Untersuchung macht.<sup>11</sup> Indem Shreffler dabei nicht nur die Trakl-Lieder op. 14, sondern auch deren Skizzen sowie die Trakl-Liedfragmente aus dem Zeitraum von 1915 bis 1920 in die Diskussion einbezieht, gelingt es ihr, einerseits Weberns Schaffensprozess in dieser Zeit zu rekonstruieren und andererseits seine kompositorische Entwicklung als einen vielfältigen Prozess zu beschreiben, der durch manche in verschiedene Richtungen verlaufende Versuche geprägt ist.

Mit der Frage, wie Webern sich ab 1922 die Zwölfmontechnik anzueignen versuchte, befasst sich Shreffler in ihrem 1994 veröffentlichten Aufsatz;<sup>12</sup> sie geht dabei ausführlich auf die verworfenen Reihenskizzen zu dem Ende Juli 1922 komponierten Lied *Mein Weg geht jetzt vorüber* op. 15/4 ein, um damit Weberns frühe reihentechnische Versuche nachzuzeichnen. Eine verdienstvolle Ergänzung dieser Studie stellt Felix Wörners Dissertation von 2003 dar,<sup>13</sup> die anhand einiger Fragmente und unpublizierter Werke

9 Im Folgenden abgekürzt: PSS.

10 Felix Meyer und Anne C. Shreffler, „Rewriting history. Webern’s revisions of his early works“, in: *Revista de Musicologia* 16/6 (1993), S. 3754–3765; dies., „Webern’s revisions. Some analytical implications“, in: *Music Analysis* 12/3 (1993), S. 355–379.

11 Anne C. Shreffler, *Webern and the lyric impulse. Songs and fragments on poems of Georg Trakl*, New York 1994. Es handelt sich um eine überarbeitete Fassung ihrer Dissertation von 1989.

12 Anne C. Shreffler, „Mein Weg geht jetzt vorüber. The vocal origins of Webern’s twelve-tone composition“, in: *JAMS* 47/2 (1994), S. 275–339.

13 Felix Wörner, „... was die Methode der ‚12 Ton-Komposition‘ alles zeitigt“. *Anton Weberns Aneignung der Zwölfmontechnik 1924–1935*, Bern 2003 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft II/43).

aus den Jahren 1924 und 1925 verschiedene technische Ansätze aufzeigt, die Webern in seinen ersten Zwölftonkompositionen weiterhin erprobte. Donna Levern Lynn untersucht demgegenüber in einem Kapitel ihrer Dissertation von 1992 die Skizzen zu den drei Liederzyklen opp. 17 bis 19.<sup>14</sup> Obgleich Lynn damit als erste Musikwissenschaftlerin dem kompositorischen Prozess dieser ersten dodekaphonen Lieder nachgeht, erläutert sie die in wenigen Auszügen wiedergegebenen Skizzen nur lakonisch und teilweise nicht korrekt. Für ihre ebenso kurz gehaltenen analytischen Bemerkungen zu den Liedern sind die Skizzen kaum von Bedeutung.

Dieser Überblick über die bisherige Forschung zeigt zwar das zunehmende Interesse an den Skizzen und Fragmenten aus dem Zeitraum von 1914 bis 1926, doch ist zugleich festzustellen, dass es bisher immer noch keine auf Quellen basierenden, gründlichen Studien zu den Liederzyklen opp. 15 bis 19 gibt. Darüber hinaus fanden erstaunlicherweise manche inhaltlich wie historiografisch relevanten Fragmente in der wissenschaftlichen Literatur noch gar keine Berücksichtigung. Dazu gehören unter anderem die *Streichquartett-Sätze* M 208, 226, 228 bis 230 aus den Jahren 1917 und 1918, die Weberns intensive Beschäftigung mit Instrumentalwerken in der sogenannten vokalen Periode belegen. Ebenfalls bleiben einige Skizzen und Fragmente, die zu seinen ersten Versuchen in der Zwölftontechnik zählen – wie etwa das unvollendete Chorwerk *Morgenglanz der Ewigkeit* M 265 aus dem Jahr 1922 –, in der Webern-Forschung vollständig ausgeblendet.

Die vorliegende Arbeit basiert weitgehend auf bisher unveröffentlichten Skizzen und Fragmenten, die heute zum Großteil in der PSS aufbewahrt werden. Dabei wird die Auswahl der zu untersuchenden Werke nicht nur durch das oben beschriebene Desiderat der Forschung begründet, sondern primär aus den jeweiligen kompositorischen Problemen abgeleitet, mit denen Webern sich im Zeitraum von 1914 bis 1926 konfrontiert sah. Wie bereits angedeutet, wird diese Schaffensphase insbesondere durch zwei Probleme gekennzeichnet, auf die sich seine fast ausschließliche Beschäftigung mit Vokalkompositionen zurückführen lässt: nämlich durch das Formproblem (vorgegebene Texte als Stützen für die Länge einer Komposition) und durch die Aneignung der Zwölftontechnik (die ersten Versuche erfolgten meist in Textvertonungen). Im Zentrum der Untersuchung sollen daher insbesondere diejenigen Werke beziehungsweise Fragmente stehen, die in engem Zusammenhang mit diesen Problemen entstanden und eine gewichtige Rolle für Weberns kompositorische Entwicklung spielten.

Das zentrale Anliegen dieser Arbeit besteht darin, durch quellenkritische wie analytische Untersuchungen exemplarischer Werke möglichst diskursiv zu beschreiben, auf welche Art und Weise Webern die für die Schaffensperiode zwischen 1914 und 1926

14 Donna Levern Lynn, *Genesis, process, and reception of Anton Webern's twelve-tone music. A study of the sketches for opp. 17–19, 21 and 22/2 (1924–1930)*, Diss. Duke University 1992.

spezifischen Probleme zu bewältigen versuchte. In der vorliegenden Arbeit richten sich demgemäß Anordnung und Einteilung der Kapitel chronologisch nach den jeweiligen kompositorischen Problemen, mit denen Webern sich auseinandersetzte. Da sich diese Arbeit jedoch vornehmlich auf Skizzen und Fragmente stützt, gilt es im ersten und grundlegenden Kapitel zunächst zu klären, welche Bedeutung solche Werkstattmaterialien innerhalb seines Schaffens besitzen, wobei zugleich ein Überblick über die Quellenlage gegeben wird.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit der Frage, wie Webern größere Formen im frei-atonalen Stil zu realisieren versuchte. Die Lieder opp. 12 bis 14 stellen zwar eine gewisse Augmentation gegenüber den instrumentalen Opera 9 bis 11 dar und markieren insofern seine Abkehr vom aphoristischen Stil, dennoch tritt seine Bemühung um längere Stücke – wie sich zeigen wird – in manchen Fragmenten größeren Umfangs aus den Jahren 1917 und 1918 noch deutlicher zutage. Untersucht werden daher zum einen die oben genannten fünf *Streichquartett-Sätze* M 208, 226, 228 bis 230 (1917/18), die insgesamt den Versuch erkennen lassen, ohne vorgegebene Texte zu einer ausgehenderen Formbildung zu gelangen. Zum anderen wird aber auch ein Liedfragment, namentlich das Kraus-Lied *Vallorbe* M 232 (1918), detailliert erörtert, das etwa 60 Takte umfasst und bezeichnenderweise bis zum letzten Takt skizziert ist.

Im dritten Kapitel werden die *Fünf geistlichen Lieder* op. 15 (1917–1922) eingehend diskutiert. Ihre Sonderstellung in Weberns Œuvre lässt sich bereits daraus erschließen, dass die 1921 und 1922 komponierten vier Lieder opp. 15/1, 15/2, 15/3 und 15/4 direkt vor und nach der Erfahrung mit der Zwölftontechnik entstanden sind. Welche kompositionstechnischen Möglichkeiten Webern in diesen Liedern entwickelte und in welchem Verhältnis zur Zwölftontechnik diese Lieder stehen, soll mithilfe der Skizzen ermittelt werden. Im Unterschied zur bisherigen Forschung, welche die Skizzen zum Lied *Mein Weg geht jetzt vorüber* op. 15/4 als seinen ersten nachweisbaren Versuch in der Zwölftontechnik betrachtet, wird sich auch zeigen, dass Webern schon im Vorfeld des Liedes op. 15/4, nämlich in den Skizzen zum *Morgenlied* op. 15/2 und dem Fragment *Morgenglanz der Ewigkeit* M 265, seine Erfahrung mit der Zwölftontechnik komponierend verarbeitete.

In den Mittelpunkt des vierten und letzten Kapitels wird das erste überlieferte Skizzenbuch gestellt, das Webern von Juni 1925 bis Januar 1926 verwendete und in dem fast alle seiner ersten Zwölftonkompositionen bis zum ersten Lied aus op. 19 entworfen sind. In diesem Kapitel wird versucht, anhand des Skizzenbuches nachzuvollziehen, wie Webern sich verschiedene reihentechnische Handhabungen allmählich aneignete. Dabei werden nicht nur die fertiggestellten Lieder, sondern auch die fragmentarisch gebliebenen Werke, die sich ebenfalls im Skizzenbuch finden, auf ihre reihentechnischen Verfahren hin untersucht und miteinander verglichen. Abschließend werden dann die *Zwei Lieder für gemischten Chor* op. 19 (1926), die als Weberns erstes dodekaphones Chorwerk das Ende der langen vokalen Schaffensperiode seit 1914 markieren, unter Berücksichtigung ihrer Skizzen besonders ausführlich analysiert.