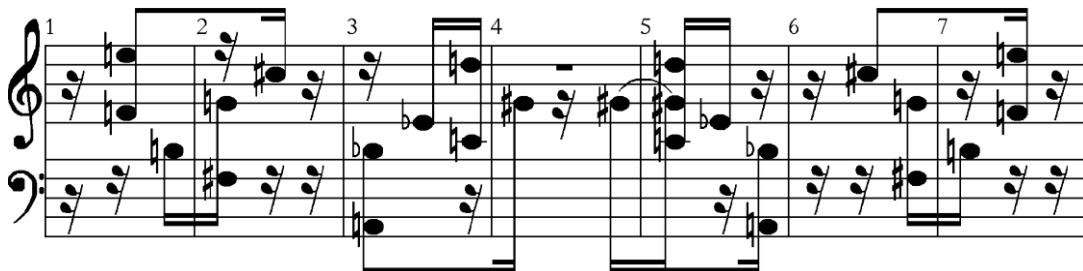


Die normale Notation gibt Musik hinsichtlich ihres räumlichen und zeitlichen Verlaufs sehr unpräzise wieder:

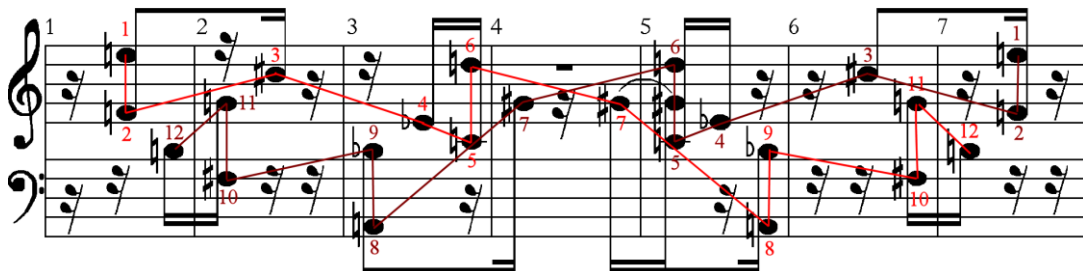


Die Takte sind unterschiedlich breit, die Abstände zwischen den Sechzehntelimpulsen also ungleich. Schlimmer ist es noch mit den Tonhöhen: Das f' im 1. Takt der rechten Hand liegt z.B. viel höher als das g' im 2. Takt der linken Hand. In T. 4 (l. H.) erscheint das gis' wegen des Schlüsselwechsels viel tiefer als es in Wirklichkeit ist.

Um die räumlich-zeitliche Struktur angemessen abzubilden, muss man die Noten in ein 11-Linien-Raster (= 2 fünflinige Zeilen mit einer gedachten c'-Hilfslinie) bringen:



Jetzt kann man die Strukturen exakt abbilden:



Im Grafikprogramm stellt man die einzelnen Schichten auf verschiedenen Ebenen dar. Im Unterricht kann man dasselbe durch übereinander gelegte Folien (overlay) erreichen.

Die Zahlen zeigen den zwölftönigen Reihenablauf:

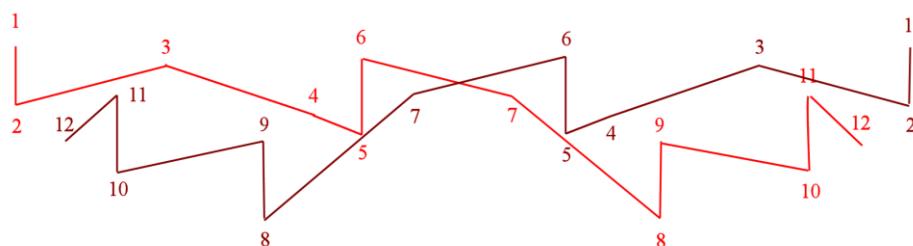


Grundreihe (rot): r. H. (T. 1-3) Töne 1→6, dann l. H. (T. 4-7) Töne 7→12

Krebs der Grundreihe (braun): l. H. (T. 1-4) Töne 12→7, dann r. H. (T. 5-7) Töne 6→1.

In der Mitte von T. 4 ist die vertikale Spiegelachse: wenn man hier die Folie faltet, sind beide Seiten deckungsgleich.

Löst man die Ebene ab, sieht man die Struktur:



Diese Darstellungsform zeigt, wie Webern mit Spiegelungen und Überkreuzungen arbeitet und wie er dabei die Reihenstruktur mit der ‚Gestalt‘, der wahrnehmbaren Form des Stückes, verbindet. Die Reihen selbst bleiben zwar nicht wahrnehmbare Substrukturen – so wie man dem Kölner Dom die komplexen Konstruktionsprinzipien auch nicht direkt ‚ansieht‘ -, aber die Figuren, denen sie eingepreßt sind, sind sehr wohl wahrnehmbar. Das wird deutlich, wenn man die Reihenstruktur so abbildet, dass die das ganze Stück bestimmenden Zweiton-Einton-Gruppen (als ‚Dreiecke‘) sichtbar werden:

The image shows a musical score for Webern's Op. 27, consisting of two staves (treble and bass clef). Red lines connect notes across the staves, forming a series of triangles. Below the score, four red triangles are drawn, representing the 'Dreiecke' (triangles) mentioned in the text. These triangles are of various orientations and sizes, illustrating the geometric structure of the music.

Man sieht: Spiegelungen und Überkreuzungen bestimmen in vielen Varianten auch die Formdetails. Und man kann sie – mindestens teilweise – auch hören. Es wäre ein völlig falsches Verständnis von Weberns Musik, wenn man sie – wie es in der seriellen Phase der 50er und 60er Jahre üblich war – als rein konstruktive Himmelmusik ansähe. Webern selbst hat sich der klassisch-romantischen Tradition verpflichtet gefühlt.<sup>1</sup> Sein op. 27 lässt sich wie ein Stück von Brahms hören:<sup>2</sup>

<sup>1</sup> "Ich sprach von der Ausbildung der Melodie, der Begleitung. Man suchte Zusammenhänge in der Begleitung zu schaffen, thematisch zu arbeiten, alles aus Einem abzuleiten und so den engsten - größten - Zusammenhang herzustellen. Und nun ist alles aus dieser gewählten Folge von zwölf Tönen abgeleitet, und auf dieser Basis spielt sich wie früher das Thematische ab. Aber - der große Vorteil ist der, dass ich das Thematische viel freier nehmen kann. Denn mir ist der Zusammenhang vollkommen gewährleistet durch die zugrunde liegende Reihe. Es ist immer Dasselbe, und nur die Erscheinungsformen sind immer andere. - Das hat etwas Nahverwandtes mit der Auffassung Goethes von den Gesetzmäßigkeiten und dem Sinn, der in allem Naturgeschehen liegt und sich darin aufspüren lässt. In der »Metamorphose der Pflanze« findet sich der Gedanke ganz klar, dass alles ganz ähnlich sein muss wie in der Natur, weil wir auch hier die Natur dies in der besonderen Form des Menschen aussprechen sehen. So meint es Goethe..."  
Aus: Anton Webern: Der Weg zur neuen Musik (Vorträge von 1932/33), hg. von Willi Reich, Wien 1960, S. 43 und 60.

<sup>2</sup> "Wenn er sang und schrie, seine Arme bewegte und mit den Füßen stampfte beim Versuch, das auszudrücken, was er die Bedeutung der Musik nannte, war ich erstaunt zu sehen, dass er diese wenigen, für sich allein stehenden Noten behandelte, als ob es Tonkaskaden wären. Er bezog sich ständig auf die Melodie, welche, wie er sagte, reden müsse wie ein gesprochenen Satz. Diese Melodie lag manchmal in den Spitzentönen der rechten Hand und dann einige Takte lang aufgeteilt zwischen linker und rechter. Sie wurde geformt durch einen riesigen Aufwand von ständigem Rubato und einer unmöglich vorherzusehenden Verteilung von Akzenten. Aber es gab auch alle paar Takte entschiedene Tempowechsel, um den Anfang eines »neuen gesprochenen Satzes« zu kennzeichnen... Gelegentlich versuchte er, die allgemeine Stimmung eines Stückes aufzuzeigen, indem er das quasi improvisando des ersten Satzes mit einem Intermezzo von Brahms verglich, oder den Scherzocharakter des zweiten mit der Badinerie von Bachs h-moll-Suite, an die er, wie er sagte, bei der Komposition seines Stückes gedacht hatte. Aber die Art, in der dieses aufgeführt werden musste, war in Weberns Vorstellung genau festgelegt und nie auch nur im geringsten der Stimmung des Augenblicks überlassen... Nicht ein einziges Mal berührte Webern den Reihenaspekt seiner Klaviervariationen. Selbst als ich ihn fragte, lehnte er es ab, mich darin einzuführen - weil es, sagte er, für mich wichtig wäre, zu wissen, wie das Stück gespielt wird, nicht wie es gemacht worden ist."  
Brief vom 16. 10. 1937. Aus dem Englischen übersetzt von Walter Kolneder in seinem Buch: Anton Webern, Köln 1961, S. 128/129.

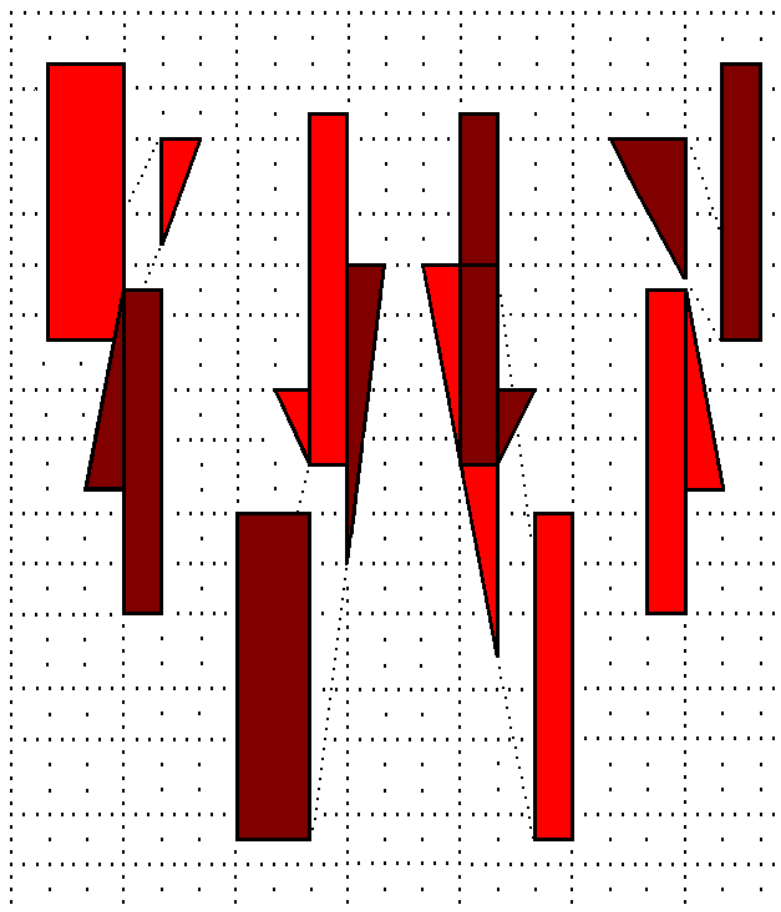
Peter Stadlen hat Weberns 1936 entstandenes op. 27 am 27. 9. 1937 uraufgeführt. Webern hat mehrere Wochen lang viele Stunden mit ihm an dem Werk gearbeitet. 1979 hat Stadlen bei der Universal Edition (Nr. 16845) Wien eine interessante Neuausgabe des Werkes mit den Interpretationsvorstellungen Weberns herausgebracht.

Johannes Brahms: Intermezzo op. 116 Nr. 6



Und es ist genau wie dieses Ausdrucksmusik. Konstruktion und Ausdruck sind in der Musik keine Gegensätze. Das zeigt nicht nur der Bericht Peter Stadlens (s. Anm. 2). Von Schönberg übernimmt Webern die Unterscheidung zwischen der Art, wie ein Stück gemacht ist und dem, was es ist. Beides ist gleich wichtig. Für den Interpreten (und den Hörer) allerdings ist das Zweite wichtiger. Damit wird die Machart, die Konstruktion nicht abgewertet. Sie ist unverzichtbar für den Komponisten, wenn er seinem Werk innere Stimmigkeit und Gültigkeit über den konkreten Anlass hinaus geben will. Auch der Kölner Dom verdankt sich ja nicht einer locker mal so hingeworfenen Entwurfszeichnung.

Die folgende grafische Form der Takte 1-7 zeigt das Prinzip der Gesamt-Grafik auf S. 1. Sie versucht, Reihenstruktur und Gestalt noch plastischer und genauer sichtbar zu machen. Die gepunkteten vertikalen Hintergrundlinien bedeuten Takte – sie sind dichter gepunktet - und deren Achtel-Zählzeiten. Die horizontalen Linien sind Tonhöhenlinien im Halbtonabstand. Der besseren Lesbarkeit willen entsprechen die dichter gepunkteten Linien den schwarzen Tasten des Klaviers. Die oberste Linie wäre also die „fis“-Linie. Der erste Ton des Stückes liegt 2 Halbtöne darunter und ist deshalb „e“.



Die Farben rot und braun stehen für die Grundreihe und deren Krebs, die Farben dunkelblau und hellblau für die Umkehrung der Grundreihe und für deren Krebs.

Es ist unmöglich, alle Feinheiten des Stückes zu beschreiben und zu verbalisieren. Das Bemühen um das Sichtbarmachen von Strukturen und Gestalten führt aber zu Ergebnissen, die etwas von der Schönheit der Form und der feinen Differenzierung des Ausdrucks vermitteln.

Dazu einige wenige Gedanken:

Man sieht, wie in den obigen vier Zeilen die Anfangsgestalt (T. 1-7) auf vielfältige Weise 'variiert' wird. Auf die zarte, pp gespielte Eingangsversion folgt eine sehr komprimierte, ineinander gestauchte zweite. Der strukturellen Verdichtung entspricht eine Intensivierung des Ausdrucks. Indizien sind die Anhebung der Lautstärke (p) und der Wegfall der atmenden Pause in der Mitte. Die 3. Version mit ihrem Forte-Beginn gleicht einem Ausbruch nach dem Stau. Das Gleichgewicht geht verloren. Die von der Spiegelungsstruktur her vorgesehene Rückkehr zu den Ausgangstönen wird hier hinsichtlich der Tonorte zwar beibehalten, aber durch die Oktavversetzung des letzten Glieds gleichzeitig konterkariert. Es entsteht insgesamt eine fallende Linie, die Resignation andeuten könnte. Dynamisch entspricht dem das Diminuendo. Die 4. Version ist der zweiten fast genau gleich. Die Wiederholung stellt den Versuch dar, das Gleichgewicht zurück zu gewinnen. Der Unterschied zur 2. Version ist die wieder gewonnene Pause in der Mitte. Dafür musste der vorhergehende Teil noch stärker gestauchet werden. Die Pause ist im Zusammenhang mit dem Ritardando wieder ein 'sprechendes' Ausdrucksmoment: ein Atemholen vor der zarten Schlussgeste.

Damit ist das Stück nicht „erklärt“, so dass weitere oder andere Überlegungen und Erfahrungen überflüssig wären. Der Sinn solcher Bemühungen, die sich angesichts der Komplexität der Musik und des Rezeptionsvorgangs immer nur auf Teilstücke und Teilaspekte beziehen können, ist es, Neugier zu wecken, offenes Verhalten zu befördern. Es wird in der Musik ja nicht anders sein als beim Kölner Dom. Das Hören eines Vortrags oder die Lektüre eines Aufsatzes über die zahlensymbolisch und theologisch verschlüsselten Proportionen dieses Bauwerks werden wahrscheinlich doch ein neues und intensiveres Sehen zur Folge haben.