

herausgegeben von
Claus-Steffen Mahnkopf
und Johannes Menke

Ralph Bernardy

Der musikalische Aphorismus in der Wiener Schule

Form, Technik und Atonalität

Dieser Band erscheint als Band 22
in der Reihe *sinefonia*
© Ralph Bernardy
alle Rechte vorbehalten
Wolke Verlag Hofheim, 2015
Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos

ISBN 978-3-95593-022-6

www.wolke-verlag.de

Inhalt

1	Einleitung.	7
2	Begriffsbestimmung.	12
3	Rezeptionsgeschichte	14
4	Gattungsgeschichte und ästhetische Voraussetzungen	16
	4.1 Kurze Stücke im 19. Jahrhundert.	16
	4.2 Die Situation um die Jahrhundertwende	17
	4.3 Musikalischer Zusammenhang in der Wiener Schule	21
5	Werkanalysen.	26
	5.1 Alban Berg: 4 Klarinettenstücke, Op. 5 – I.. . . .	29
	5.2 Anton Webern: 4 Stücke für Violine und Klavier, Op. 7 – II.	38
	5.3 Arnold Schönberg: 6 kleine Klavierstücke, Op. 19 – I.. . . .	48
6	Abschließende vergleichende Beobachtungen.	56
7	Auswertung der Ergebnisse und Fazit.	63
8	Literaturverzeichnis	69
9	Anhang: Bibliographie analytischer Schriften	73
	Danksagung	75

1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit denjenigen Stücken der Wiener Schule, die unter dem Etikett der „aphoristischen“ Kürze in die Musikgeschichte eingegangen sind.

Man kann den Zeitraum, innerhalb dessen die kurzen Stücke entstanden sind, auf etwa fünf Jahre eingrenzen. Dabei stellen die 1909 entstandenen *Fünf Sätze für Streichquartett* Op. 5 von Anton Webern die erste Verlautbarung im „aphoristischen Stil“ dar, während die 1914 entstandenen *Drei kleinen Stücke für Violoncello und Klavier* Op. 11 desselben Komponisten den aphoristischen Stil gleichzeitig auf die Spitze treiben und abschließen.¹

Die auf der nächsten Seite befindliche Zeittafel bietet einen Überblick über das kompositorische Schaffen der drei Hauptvertreter der Wiener Schule innerhalb dieser Jahre. Ausgeklammert sind jegliche Vokalwerke, deren Dauer zu einem Großteil durch den zugrundeliegenden Text bedingt ist.

Es zeigt sich, dass der Schritt zur Kürze mit der Preisgabe der Tonalität einherging. Dies bestätigt auch der retrospektive Blick der Komponisten selbst:

„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 „Wozzek“), 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.“²

Ebenso geht aus dem Zitat wie aus der Tabelle hervor, dass die ersten nicht allein größeren, sondern Instrumentalkompositionen überhaupt erst nach einer längeren, sich auf Vokalmusik beschränkenden Phase auf Grundlage der Reihentechnik entstanden sind.

1 Vgl. Hans und Rosaleen Moldauer, *Anton Webern: Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich 1980, S. 109 u. 171.

2 Anton Webern: *Der Weg zur Neuen Musik*, Hrsg. von Willi Reich, Wien 1960, S. 57 f. Vgl. auch Arnold Schönberg, *Gesinnung oder Erkenntnis* (1925) in: *Stil und Gedanke*, Hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt am Main 1976, S. 212 f.

Jahr	Instrumentalkompositionen		
	Arnold Schönberg	Alban Berg	Anton Webern
1908	2. Streichquartett Op. 10 (fis-Moll)	12 Variationen über ein eigenes Thema für Klavier (C-Dur)	Passacaglia für Orchester Op. 1 (d-Moll)
1909	Drei Klavierstücke Op. 11 Fünf Orchesterstücke Op. 16	Klaviersonate Op. 1 (h-Moll)	Fünf Sätze für Streichquartett Op. 5 Sechs Stücke für großes Orchester Op. 6
1910	Drei Stücke für Kammerensemble	Streichquartett Op. 3	Vier Stücke für Geige und Klavier Op. 7
1911	Sechs kleine Klavierstücke Op. 19		Fünf Stücke für Orchester Op. 10 (I/IV) Sechs Bagatellen für Streichquartett Op. 9 (II-V)
1912			
1913		Vier Stücke für Klarinette und Klavier Op. 5	Sechs Bagatellen für Streichquartett Op. 9 (I/VI) Fünf Stücke für Orchester Op. 10 (III/II/V) Orchesterstücke o. Op.
1914			Sonatensatz für Violoncello und Klavier Drei kleine Stücke für Violoncello und Klavier Op. 11
1915		Drei Orchesterstücke Op. 6	
1920	Fünf Klavierstücke Op. 23		
1924			Kinderstück für Klavier
1925		Kammerkonzert für Violine und Klavier mit dreizehn Bläsern	
1927			Streichtrio Op. 20

Die Zeitspanne zwischen Weberns kürzester Instrumentalkomposition, den *Drei kleinen Stücken* Op. 11, und seiner ersten „vollwertigen“ zwölftönigen Instrumentalkomposition, dem *Streichtrio* Op. 20, beträgt ganze 13 Jahre und ist allein dem Vokalschaffen gewidmet, von ersten kleineren Versuchen auf dem Gebiet der Zwölftontechnik (*Kinderstück* 1924, Klavierstück und Streichtriosatz 1925) abgesehen.

Alban Berg schrieb noch 1910 sein atonales *Streichquartett* Op. 3 mit einer Dauer von ca. 20 Minuten sowie in den Jahren 1913–1915 seine *Drei Orchesterstücke* Op. 6, welche mit einer Dauer von ca. 21 Minuten die längste atonale, noch nicht dodekaphone Instrumentalkomposition der drei Komponisten darstellen. Auch zwischen der Vollendung dieser und seiner nächsten, bereits zwölftönigen Instrumentalkomposition, dem *Kammerkonzert für Violine und Klavier mit dreizehn Bläsern*, liegt ein Zeitraum von zehn Jahren.

Arnold Schönberg schrieb lediglich im Jahr 1909 zwei „frei atonale“ Instrumentalkompositionen von etwas größerem Umfang (ca. 15–17 Minuten). Seine nächste Instrumentalkomposition von ähnlicher Dauer, die *Fünf Klavierstücke* Op. 23, markieren elf Jahre später den Beginn der zwölftönigen Phase.

Fett markiert sind in der Tabelle diejenigen Instrumentalkompositionen, welche sich durch ihre spezifische Kürze in besonderem Maße vom übrigen kompositorischen Schaffen abheben. Während dies bei Webern abgesehen von dem 1914 komponierten Sonatensatz für Violoncello und Klavier³ alle zwischen Preisgabe der Tonalität und Entdeckung der Zwölftontechnik komponierten Werke betrifft, haben die anderen beiden Komponisten nur einen kurzen Ausflug in den aphoristischen Stil unternommen.

Vielfach anzutreffen ist die Behauptung, dass v. a. Alban Berg der Mode gefolgt sei, ohne dass die Kurzform seinem genuinen Ausdrucksbedürfnis entspreche.⁴ Allerdings muss bedacht werden, dass seit jeher Komponisten großer Formen (wie etwa Beethoven und Schubert) kurze Stücke von ganz eigenem Wert geschaffen haben und dies in keinem Widerspruch zu ihrem sonstigen Schaffen stehen muss. Dass Alban Berg den Stücken durchaus Bedeutung zugemessen hat, geht aus einem Brief an seine Frau Helene hervor:

„Die Klarinettenstücke – in der Form unscheinbar, als Bekenntnis aber nicht minder wichtig – wirst Du vielleicht auch lieben, wenn Du Ihren Inhalt weißt und sie gut geblasen und gespielt einmal hörst.“⁵

3 Am 26. Mai 1914 schreibt Webern diesbezüglich an Schönberg: „Ich werde jetzt eine größere Sache für Cello und Klavier schreiben. Mein Vater bat darum. Er hört gern Cello. Mir wird aber sein Wunsch jetzt zum Anlaß endlich wieder einen Weg zu längeren Sätzen zu finden - Deine Idee“. (Brief A. Weberns an A. Schönberg vom 26. Mai 1914, zit. n. Moldauer, S. 185.)

4 Vgl. etwa Melchior von Borries, *Alban Bergs „Drei Orchesterstücke op. 6“ als ein Meisterwerk atonaler Symphonik*, Bonn 1996, S. 17: „Wieder erscheint ein neues Werk [Op. 5] nur als ein Vorläufiges, als ein Umweg – und hier kann es nicht einmal als notwendiges Propädeutikum aufgefaßt werden; es ist vielmehr ein schieres Ausweichen – diesmal nicht nur von einer selbstgesetzten Herausforderung, sondern auch vor einem ausdrücklichen Appell des Lehrers.“; ebenso Kathryn Bailey in: Antony Pople, *Alban Berg und seine Zeit*, Laaber 2000, S. 122: „Berg seinerseits lag diese Kürze nicht. Das Aphoristische war ihm kein naturgegebenes Ausdrucksmittel.“

5 Brief von Alban Berg an Helene vom 10. Juli 1914 (Alban Berg, *Briefe an seine Frau*, München u. Wien 1965, S. 254.)

Die zuvor komponierten *Fünf Orchester-Lieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg* Op. 4 zeigen sich vergleichsweise größer dimensioniert, wovon schon das 19-taktige Instrumentalvorspiel des ersten Lieds zeugt.

Schönberg hat einige Lieder von äußerst kurzer Dauer geschrieben – die Lieder Nr. 8 und 14 aus dem *Buch der hängenden Gärten* Op. 15 dauern jeweils ca. 40 Sekunden –, unterbot aber selbst deren Kürze noch in den *Sechs kleinen Klavierstücken* Op. 19, von welchen bspw. das vierte in nur ca. 20 Sekunden vorübergeht. Ein Jahr zuvor waren die allerdings unvollendeten *Drei Stücke für Kammerensemble* von vergleichbar radikaler Kürze entstanden. Der längenmäßige Kontrast zum übrigen Instrumentalschaffen ist freilich noch weitaus größer.

Die folgenden Analysen werden zeigen, wie die drei Hauptvertreter der Wiener Schule in kompositionstechnischer Hinsicht auf unterschiedliche Weise mit dem Phänomen der Kürze umgegangen und zu individuellen formalen Problemstellungen und Lösungen gelangt sind. Dabei werden den beiden aphoristischen Stücken Bergs und Schönbergs die Violinstücke Op. 7 Weberns an die Seite gestellt. Diese Auswahl hat den Vorteil, dass es sich in allen Fällen um eine ähnliche Besetzung (Klavier bzw. Klavier + Melodieinstrument) handelt, die Werke in unmittelbarer zeitlicher Nähe entstanden sind und einige Stücke auffällige äußerliche Gemeinsamkeiten aufweisen (z.B. die ostinate große Terz sowohl in Schönbergs Op. 19/2 als auch in Bergs Op. 5/2⁶). Man könnte darüber hinaus die These vertreten, dass sich die Komponisten in diesen Werken stilistisch am nächsten gekommen sind. Die Sphäre des Leisen, die den Berg'schen und Schönberg'schen Stücken anhaftet – einige Stücke bewegen sich im dynamischen Rahmen nicht weiter als ppp–p – gemahnt deutlich an Webern. Besonders bemerkenswert sind die Kargheit und Reduktion auf einzelne objekthaft gesetzte Akkorde und „Motivfetzen“, welche das letzte Stück aus Schönbergs Op. 19 auszeichnen.⁷ Andererseits ist vor allem das zweite Stück aus Weberns Op. 7 mit seiner klanglichen Fülle und der ausladenden Faktur nicht weit von der Schönberg'schen oder Berg'schen Klangwelt entfernt. Mit den *Bagatellen* Op. 9 und den *Orchesterstücken* Op. 10 wird Webern neue Wege beschreiten und sich mit einem

6 Für einen Vergleich diesbezüglich s. Kathryn Bailey (Pople 2000), S. 144.

7 In dieser Komposition hat sich die für den Komponisten verlorengegangene Selbstverständlichkeit des musikalischen Flusses auf besonders intensiv erfahrbare Weise niedergeschlagen. Zu diesem Problem bemerkt Wilhelm Killmayer: „Durch die Emanzipation der Dissonanz, d.h. durch die Herstellung von Akkordgebilden, die fast keinen Auflösungszwang mehr hatten oder haben sollten, wurde die Fortschreibung zum Problem. Der Fluß der Musik war nicht mehr selbstverständlich, mehr noch, er war geradezu antithetisch geworden. Dieses Problem, das das eigentliche Kompositionsproblem dieses Jahrhunderts ist und das eine Folge der Dissonanzemanzipation war, war absolut überraschend, schockierend und rief nach Verdrängung. Die bisherigen musikalischen Verbindlichkeiten garantierten den musikalischen Fluss nahezu als Selbstverständlichkeit. Schönberg hatte erkannt, daß durch die sich ergebende Ausdruckssteigerung durch harmonisch kontextfreie Tonschritte die kleine Form nun zwingend sei.“ (Wilhelm Killmayer, *Gegenwärtige Gedanken zum Rückblick auf eine Zukunft. Fast hundert Jahre Neue Musik*, in: *Wiederaneignung und Neubestimmung: Der Fall „Postmoderne“ in der Musik*, Hrsg. von Otto Kolleritsch, Graz 1993, S. 9.)

strukturell-topologischen⁸ Ansatz und extremer Ausdünnung des Tonsatzes von seinen Komponistenkollegen wieder entfernen.⁹

Im ersten Teil der Untersuchung wird zunächst eine Begriffsbestimmung erfolgen. Dabei gilt es, den aus der Literaturwissenschaft stammenden Begriff des Aphoristischen im musikalischen Kontext einzuordnen.

Eine historische Verortung der Stücke wird vor allem dem Zweck dienen, ihre ästhetischen Voraussetzungen zu beleuchten. Kategorien wie Zusammenhang, Diskursivität, Konstruktion und Freiheit werden hierbei im Zentrum stehen.

Der zweite, analytische Teil wird sich ausgiebig mit jeweils einem Stück aus den drei Zyklen beschäftigen und ergänzend die übrigen Stücke miteinbeziehen.

Zum Schluss sollen die Ergebnisse der Analyse zur Beantwortung der im ersten Teil aufgetauchten Fragen genutzt werden.

8 Vgl. Friedhelm Döhl, *Weberns Beitrag zur Stilwende der Neuen Musik*, München u. Salzburg 1976, S. 160: „Die Vorstellung zeitlich-diskursiv nebeneinander ablaufender Stimmen ist von der Vorstellung räumlich-strukturell aufeinander bezogener Tonpunkte, -gruppen und -felder abgelöst.“ Döhl sieht diesen Wandel bereits in Weberns Op. 5 vollzogen. Man wird aber schon bei einem einfachen Vergleich des Notenbildes erkennen, dass sich diese Tendenz in den Opera 9–11 auf noch radikalere Weise fortschreibt.

9 Vgl. hierzu a. a. O., S. 177 ff.