

Anton Webern, „Fünf geistliche Lieder“ op. 15, Nr. IV:

„Mein Weg geht jetzt vorüber ...“

Analyse von René Wohlhauser

- **Formal** folgt das Stück weitgehend den einzelnen Zeilen des Gedichts:
 1. Teil: Takte 1-4.
 2. Teil: Takte 5-8.
 3. Teil: Takte 9-10.
 4. Teil: Takte 11-13.

Im ersten Teil gibt es im 2. Takt, nach der Pause in den Instrumenten, einen Wechsel von strenger Homophonie zu ansatzweiser Polyphonie.

Im zweiten Teil gibt es, nach der noch längeren Pause in den Instrumenten in den Takten 5-6, einen Wechsel von Quasi-Homophonie zur Polyphonie.

Im 3. Teil spielen die Instrumente sozusagen eine einstimmige Gegenstimme zum Gesang, indem sie sich abwechseln.

Der 4. Teil beginnt mit dem weitestmöglichen Ambitus von 2 Oktaven & kleiner Sexte zwischen dem tiefsten Ton der Klarinette und dem höchsten Ton eines Mezzosoprans. Satztechnisch ist es eine Mischung zwischen Polyphonie und Homophonie.
- Das **Wort-Ton-Verhältnis** folgt weitgehend der traditionellen Textausdeutung: Aufsteigende Linie bei „der Himmel“ (eingeleitet mit der einmaligen Anwendung der Flatterzunge in der Flöte) und Höhepunkt auf „Gott“.
- **Dynamisch** bewegt sich das Stück meistens zwischen dem zweifachen und dreifachen Piano und übersteigt nie das einfache Piano.
- Das Stück ist noch nicht zwölftönig. Nur die ersten 12 Töne des Gesangs enthalten eine vollständige Zwölftonreihe. Deshalb ist es sinnvoll, vorallem eine intervallisch-motivische und eine harmonische Analyse zu machen. Beginnen wir mit der **intervallisch-motivischen Analyse**.
- Im 1. Takt füllen die ersten 3 Töne der Flöte und die ersten 3 Töne der Klarinette, vor dem Eintritt des Gesangs, den chromatischen Raum vom *g1* zum *c2*. Bis zur Pause der Instrumente in Takt 2 erklingen 11 verschiedene Töne. (Das „e“ fehlt. Mehrere Töne erklingen mehrmals.) Somit ist das **Prinzip der Komplementärharmonik** für dieses Stück gesetzt.

Die oben erwähnten ersten 3 Töne sind als **Umkehrung** der beiden Instrumente zueinander gestaltet.
- Dann folgt (immer noch im 1. Takt) in der Flöte die gr. 3 [große Terz] abwärts *b2-fis2*. Dem entspricht in der Klarinette die (als Komplementärintervall) zu einer kl. 6 aufwärts umgekehrte gr. 3 abwärts *a-fl*. Beide Instrumente spielen also ein Intervall, das in die **Intervall-Klangkategorie** der sog. unvollkommenen Konsonanz gehört.
- Im Übergang von Takt 1 zu Takt 2 spielt die Klarinette die kl. 3 aufwärts (& Oktave) *f-as*. Dem entspricht in Umkehrung der (vermutlich zuerst gesetzte) Gesangseinsatz mit der kl. 3 abwärts *es-c*. Diese beiden Stimmen bleiben also in der unvollkommenen Konsonanz.

Demgegenüber spielt die Flöte im Übergang von Takt 1 zu Takt 2 eine große Septime (*fis2-g1*). Sie setzt sich damit von den beiden anderen Stimmen mit ihren unvollkommenen Konsonanzen ab und macht eine Art **intervallische Vorausimitation** (in der Intervall-Kategorie der sog. harten Dissonanz) zur gr. 7 des Gesangs in T. 2 *fl-el*, in umgekehrter Richtung als **variiertes Intervall-Bezug** (bzw. als Form der Motiv-Beziehung).
- In Takt 2 haben sowohl die Klarinette als auch der Gesang als erste beiden Töne eine kl. 7 abwärts (*as2-b1* und *c2-d1*), sie wechseln jetzt also von der unvollkommenen Konsonanz zur Intervall-Kategorie der sog. weichen Dissonanz.

- Was ist mit den ersten beiden Tönen der Flöte in Takt 2 (*g1-cis2*)? Auch dieser Tritonus gehört zur Intervall-Kategorie der sog. weichen Dissonanz, die melodisch bei diesen ersten beiden Vierteln des 2. Taktes für alle drei Stimmen gilt.
Es fällt zudem auf, daß dies die gleichen Töne (*g1* und *cis2*) sind wie die beiden Töne, die die Gesangsphrase in Takt 2 vor der Pause abschließen, also wieder eine Art Vorausimitation in Umkehrung. (Dieses Mal nicht nur intervallisch, sondern mit den genau gleichen Tonhöhen.)
- Es folgt im Gesang in T. 2 die kl. 3 (*d1-f1*), die alleine (ohne die beiden Instrumente) erklingt. Sie stellt eine Umkehrung der initialen kl. 3 des Gesangs dar und faßt damit als Symmetriebildung sozusagen die ersten vier Gesangstöne als Phrase zusammen (kl.3-kl.7-kl.3).
Zusätzlich kann man diese kl.3 (*d1-f1*) als **intervallische Entsprechung** in Bezug setzen zum Komplementärintervall der gr. 6 *e2-g1* des Gesangs im gleichen Takt.
Somit hat in der ersten Phrase des Gesangs (bis zur Pause in Takt 2) jedes zweite Intervall etwas mit der initialen kl. 3 zu tun bzw. jedes zweite melodische Intervall gehört zur Intervall-Kategorie der sog. unvollkommenen Konsonanz.
- Als nächstes folgt im Gesang die gr.7 *fl-e2*.
Sozusagen zur gleichen Zeit spielt die Flöte mit ihrem Ton vor der Pause (dem *cis2*) und dem Ton nach der Pause (das *d3*) eine kl. 9 aufwärts. Dieses Intervall stellt eine Form der Umkehrung der gr.7 dar, die zur gleichen Zeit im Gesang erklingt, und gehört ebenso wie dieses in die Intervall-Kategorie der sog. harten Dissonanz.
Ebenfalls in die Intervall-Kategorie der sog. harten Dissonanz gehört die gr. 7 aufwärts (*b1-a2*), die zur gleichen Zeit ebenfalls über die Pause hinweg von der Klarinette gespielt wird, und zwar in gleicher Richtung wie im Gesang.
Nach den unvollkommenen Konsonanzen am Ende des 1. Taktes und im Taktübergang vom 1. zum 2. Takt, und nach den weichen Dissonanzen am Anfang des 2. Taktes in allen drei Stimmen, soll jetzt hier an dieser Stelle offenbar eine Steigerung der Intervall-Intensität zur Kategorie der sog. harten Dissonanz stattfinden, etwas abgemildert zwar noch dadurch, daß diese Intervalle in Flöte und Klarinette durch eine Pause getrennt erklingen.
- Wie im Gesang (*fl-e2*) ohne Pausen-Abmilderung in direkter Folge, erklingt nach der Pause in der Klarinette die harte Dissonanz *a2-gis* und führt damit zudem die virtuelle chromatische Abwärtsbewegung *b1-a2* zum *gis* weiter.
Dem entspricht zur gleichen Zeit in der Flöte nicht einfach als Umkehrung eine chromatische Aufwärtsbewegung *cis-d-es*, sondern als chromatische Variante die Folge *cis2-d3-c2*, die dann noch zum *h2* weitergeführt wird.
- Was ist im 2. Takt in der Klarinette mit dem Intervall der kl. 6 von *gis* zu *e1*? Dieses **Dreitonmotiv** *a-gis-e* steht in Bezug zum Dreitonmotiv *c2-h2-dis2* in der Flöte am Ende des 2. Taktes (ebenfalls mit der kl.6 am Ende des Dreitonmotivs) und auch zum Dreitonmotiv *gis1-a-fl* der Klarinette im 1. Takt bzw. zum Dreitonmotiv *h1-b2-fis2* der Flöte im 1. Takt, in dem die kl.6 in das Komplementärintervall der gr.3 umgewandelt ist. *a* und *gis* sind (oktavtransponiert) die gleichen Töne, aber in umgekehrter Reihenfolge, in beiden Fällen gefolgt von der kl. 6 aufwärts.
- Die beiden letzten Töne der Klarinette in T. 2 (über die Pause hinweg) bilden wieder die kleine Terz, das Initialintervall des Gesangs, aber in umgekehrter Richtung.
- Daß der Gesang seine zweite Phrase („o Welt“) wieder mit der kl. 3 beginnt, nun aber in Umkehrung zum Anfang der 1. Phrase, ist sicher kein Zufall. Wieso beginnt die Phrase aber mit dem *fis*? *fis* und *a* gehören zu den Tönen, die, bezogen auf das chromatische Zwölftontotal, im Gesang bisher noch nicht erklingen sind, genauso wie die nachfolgenden Töne *as*, *b* und *h*, die damit die Zwölftonreihe im Gesang abschließen.

- **Wir stellen fest und fassen zusammen:** Der Schritt ins atonale Neuland führte dazu, daß Webern das Bedürfnis verspürte, jeden einzelnen Ton in einem extrem strengen Kompositionsprozeß mit dichten intervallisch-motivischen Bezügen, das heißt: mit intervallischen Entsprechungen und mit einer strengen Folge von sich steigernden Intervall-Klangkategorien zu legitimieren und in ein nachvollziehbares Bezugssystem zu setzen, damit man ihm nicht vorwerfen konnte, er habe wahllos und zufällig dissonante Noten gesetzt. Es gibt keine Note zuviel, alles ist auf das Notwendigste reduziert.
- Der eingangs angesprochene komplementärharmonische Aspekt bringt uns nun auf die zweite analytische Betrachtungsweise, auf die **harmonische Analyse**.
- Auf den letzten Viertel von Takt 1 haben wir als 1. Dreiklang *f-fis-es2* (kl.9 & kl.3).
- Auf den 1. Viertel von Takt 2 haben wir als 2. Dreiklang *as2-g1-c2* (gr.7 & r.4).
- Auf den 2. Viertel von Takt 2 haben wir als 3. Dreiklang *b1-cis2-d* (gr.7 & kl.3).
- Wenn wir diese ersten 3 Akkorde betrachten, fällt auf, daß in jedem Akkord die kl.9- bzw. gr. 7-Reibung (& ein anderes Intervall) vorhanden ist. Diese starke Dissonanz neutralisiert den harmonischen Klang so stark, daß damit tonale Deutungen praktisch ausgeschlossen werden.

Man könnte von einem **System der Oktav-Neutralisierung** sprechen. Im Gegensatz zur Tonalität, bei der die Oktave das zentrale Intervall ist, galt die Vermeidung der Oktave bei Akkordbildungen als Kennzeichen atonaler Musik. Fast überdeutlich ist dies zu Beginn des Taktes 5 zu beobachten: Ohne zusätzlich dissonierende Klarinettenstimme könnte man zuerst einen es-Moll-Dreiklang und dann einen D-Dur- (und danach nach Moll abgedunkelten) d-Moll-Dreiklang hören.

- Anders betrachtet könnte man in anderem harmonischem Zusammenhang den 2. Akkord als Dur-großen Septimenakkord über *as* deuten.
- Auf den 4. Viertel von Takt 2 haben wir als 4. Dreiklang *a2-d3-e2*. In anderem Zusammenhang könnte man dies als Dominante mit Quartvorhalt hören. Hier in diesem streng dissonanten Kontext wird dies praktisch ausgeschlossen.
- Auf den 5. Viertel von Takt 2 haben wir als 5. Dreiklang *gis-d3-e2*. In anderem Zusammenhang könnte man dies als Dominantseptakkord über *e* hören.
- Auf den 6. Viertel von Takt 2 haben wir den Dreiklang *cis1-e1-c2*, also die gr.7 und als **Zusatzintervall** zum dritten Mal innerhalb von 6 Akkorden die kl.3, diesmal nicht vom oberen, sondern vom unteren Ton her gerechnet. Durch diese immer wieder ähnliche Akkordstruktur versucht Webern auch in harmonischer Hinsicht eine Homogenität zu erreichen.
- Auf den letzten Viertel von Takt 2 haben wir als 6. Dreiklang *g2-dis2-fis1*. In anderem Zusammenhang könnte man dies als übermäßig-großer Septakkord hören.
- Aber hier ist der Zusammenhang permanent so dissonant, daß tonales Hören praktisch ausgeschlossen wird.
- Soweit die Detail-Analyse der ersten beiden Takte. Wir stellen fest, daß die Analyse sehr anstrengend und fordernd ist, und wir können uns vorstellen, daß diese Kompositionsweise ebenso zeitaufwendig und anstrengend war. Wir verstehen dadurch, weshalb das Werk von Anton Webern bloß 31 Opus-Zahlen umfaßt. Wenn wir uns diese enorm dichten motivischen Bezüge vor Augen halten, dann verstehen wir auch, weshalb Webern zu einem großen Vorbild sowohl für die junge Komponisten-Generation nach dem 2. Weltkrieg um Stockhausen, Boulez und Nono wurde, warum aber auch der etwa 70-jährige Strawinsky, der in hohem Alter noch eine Wandlung zur Dodekaphonie vollzog, sagte, daß Webern ein Heiliger im Angesicht der Musik sei.