

Zu den Webern-Studien

Der vorliegende Band der *Webern-Studien* eröffnet die Schriftenreihe der Anton Webern Gesamtausgabe (AWG) am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel. Damit soll den Notenbänden und Kritischen Berichten, philologische Hauptaufgabe der AWG, ein Forum wissenschaftlicher Reflexion zur Seite gestellt werden. Denn musikalische Philologie erschöpft sich nicht im Sammeln, Vergleichen, Unterscheiden und Auswählen von musikalischen Quellen zum Zweck kritischer Edition. Sie ist, um als unverzichtbare Teildisziplin der Musikwissenschaft ihre angemessene Funktion einnehmen zu können, in die theoretischen, methodischen und inhaltlichen Debatten des Faches einzubinden. Daneben bringt es die editorische Arbeit mit sich, dass textbasierte Quellenkonvolute (wie Briefe, Schriften u. Ä.) als wesentlicher Teil einer Edition zu bearbeiten sind, ohne in den Notenbänden der Gesamtausgabe Platz finden zu können. Solchen Quelleneditionen dient die Reihe als Publikationsort. Insbesondere aber möchten die *Webern-Studien* der Forschung ein Forum bieten, um der an Webern interessierten wissenschaftlichen Öffentlichkeit einen lebendigen Austausch zu ermöglichen.

Simon Obert und Matthias Schmidt (Editionsleiter)

Einleitung

Musikalische Analyse als diskursive Praxis

Simon Obert

Dieses Buch sucht einen anderen Weg. Zwar stellt es auf den ersten Blick bloß eine Sammlung analytischer Aufsätze zu einem Musikstück dar, doch mehr als das ist es der gemeinsame Versuch der Autorin und Autoren, aus unterschiedlichen Perspektiven in einen textlich geführten Diskurs miteinander zu treten. Thema dieses Diskurses ist die letzte der *Sechs Bagatellen für Streichquartett* op. 9 (1913) von Anton Webern, die bislang, im Vergleich zu den anderen Bagatellen, relativ geringe analytische Beachtung fand. Doch Letzteres ist kein Grund, ein Buch zu machen, und war es auch im vorliegenden Fall nicht. Die Voraussetzung für dieses Buch besteht in der offenkundigen Tatsache, dass kein Mensch bei der Anschauung des gleichen Gegenstands dasselbe wahrnimmt und versteht wie ein anderer. „Jede Wahrnehmung ist als solche unmittelbar nur einem Beobachter und unter dessen besonderen räumlich-zeitlichen Bedingungen gegeben.“¹ Die unterschiedlichen, weil je eigenen Anschauungen mögen Gemeinsamkeiten aufweisen, identisch sind sie nie.

Diese phänomenologische Wahrnehmungs- und somit Verstehensdifferenz musikwissenschaftlich zu konkretisieren, bildet die konzeptionelle Prämisse des vorliegenden Buchs. Indem Autoren „an einem Tisch sitzen“, die ein je unterschiedliches Profil einbringen, treffen hier Analyseansätze zusammen, die von musikästhetischen, -historischen und -theoretischen Fragestellungen ausgehen. Doch darüber hinaus spitzen sich die jeweiligen Ansätze in gegenseitiger Reflexion zu: Die vorliegenden Texte reagieren aufeinander, indem sie, mal mehr, mal weniger explizit, Beobachtungen und Überlegungen aus den anderen Texten aufgreifen, weiterentwickeln, sie modifizieren oder ihnen widersprechen.

Um eine solch plurale Perspektivierung zu einem produktiven Text-Diskurs entwickeln zu können, ist es notwendig, an einer thematischen Referenz festzuhalten: dem Werk. Denn dadurch ist die Möglichkeit der Verständigung am konkreten Gegenstand gewährleistet. Das Werk ist freilich nicht als jene autonome Sinneinheit zu begreifen, die Michel Foucault schlicht „curieuse“ fand.² Allgemein gesprochen ist es eine „kulturelle Tatsache“³ – Ereignis und Ergebnis kulturellen Handelns –, die sich in fortwährend initiiertem Bezugnahme der einmaligen Verfestigung widersetzt. Ernst Cassirer sah in solch initiiertem Eigenschaft die „eigentliche und wichtigste Funktion“ des Werks, weil es darauf angewiesen sei, „ständig von neuem angeeignet und dadurch stets aufs neue geschaffen“ zu werden. Damit fungiere es in einem „eigentümlichen Wechselverhältnis“ als „Vermittler zwischen Ich und Du, nicht

1 | Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 3: *Phänomenologie der Erkenntnis*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964, S. 476.

2 | Michel Foucault, „Qu'est-ce qu'un auteur?“, in: ders., *Dits et Écrits I: 1954–1969*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Paris: Gallimard, 1994, S. 1969.

3 | Vgl. Ralf Konersmann, *Kulturelle Tatsachen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, besonders S. 59–69.

indem es einen fertigen Gehalt von dem einen auf das andere überträgt, sondern indem sich an der Tätigkeit des einen die des anderen entzündet.“⁴ Musikalische Analyse, die als eine spezifisch musikwissenschaftliche Form solch entzündeter Aneignung von Werken⁵ gelten kann, „lebt“ von dem sich daraus entwickelnden Wechselverhältnis: Analyse ist weder Einbahnstraße des Verstehens – vom Gegenstand durch die Methode zum Ergebnis – noch einmalige Handlung, sondern vollzieht sich in fortwährender Interaktion zwischen Werk und Analytiker als dialogischer Prozess, der prinzipiell unabschließbar ist.

Dieser Prozess setzt sich, sofern die analytische Tätigkeit in sprachlichen Äußerungen resultiert, auf der Ebene des wissenschaftlichen Austauschs fort: Wissenschaft vollzieht sich wesentlich in alternierender Bezugnahme. So verstanden tritt, zugunsten des diskursiven Aspekts der vielen Äußerungen zu einer Thematik, der statuarische Aspekt einer einzelnen Äußerung in den Hintergrund, weil ihr die zukünftige Modifikation immer schon eingeschrieben ist. Stephen Greenblatt hat deshalb zu Recht auf die Wichtigkeit der Verhandlung als kulturelle Praxis im Hinblick auf Werke hingewiesen: „the work of art is the product of a negotiation between a creator or class of creators [...] and the institutions and practices of society.“⁶ Und es versteht sich von selbst, dass Wissenschaft eine solche Institution und Praxis der Gesellschaft darstellt. Greenblatts Aussage beinhaltet, wenn man sie auf die musikalische Analyse bezieht, geradezu ein Erfordernis: Da Analyse nicht anders als reduktiv gegenüber dem Reichtum einer jeden Musik sein kann, sie darüber hinaus aber wegen ihrer jeweiligen Fragestellung immer partikular vorgeht – was anders gewendet freilich als Fokussierung zu verstehen ist –, trägt der wissenschaftliche Austausch potentiell zu einer theoretischen, methodischen und inhaltlichen Erweiterung bei. Dies ist insofern zu begrüßen, als die Vielfalt von mehreren Interpretationswegen den unweigerlich einseitigen Blick des Einzelnen zu relativieren, und das meint hier, in produktiv zu nutzende Bezüge einzubinden vermag.

Damit hat dieses Buch ein weiteres, allerdings mehr implizites Thema: die Frage, wie wissenschaftlicher Austausch, der sich in der Regel über räumlich und zeitlich getrennte Textrezeption und -anknüpfung vollzieht, in produktiver Weise gelingen könnte. Eine Antwort darauf zu formulieren, steht hier nicht an, weil sie mit dem Buch vorliegt: als Vorschlag einer möglichen Umsetzung. Allerdings ist auf eine Konsequenz hinzuweisen, die sich aus der Fokussierung auf nur eine, und noch dazu so kurze Komposition ergibt: Ist damit die thematische Stringenz der aufeinander Bezug nehmenden Texte angestrebt, so kommt es zwischen ihnen unweigerlich zu vereinzelt parallelen und divergierenden analytischen Einsichten. Jedoch bilden diese hier gerade nicht ein Manko im Sinn von Redundanz und Inkompatibilität, sondern spiegeln exakt das wider, was in Gesprächen der Fall ist:

4| Ernst Cassirer, „Die ‚Tragödie der Kultur‘“, in: ders., *Zur Logik der Kulturwissenschaften*, Hamburg: Meiner, 2011, S. 115 f.

5| Zur musikalischen Analyse als Aneignung vgl. Kofi Agawu, „How We Got Out of Analysis, and How to Get Back In Again“, in: *Music Analysis* 23 (2004), S. 274.

6| Stephen Greenblatt, „Towards a Poetics of Culture“, in: *The New Historicism*, hg. von H. Aram Veenser, New York: Routledge, 1989, S. 12.

Einverständnis, Widerspruch. Die Parallelen und Divergenzen editorisch zu tilgen und zu glätten (ganz abgesehen davon, dass sie sich ohnehin in einem der Lektüre zuträglichen Maß bewegen dürften), hätte einerseits dazu geführt, den Band tatsächlich zu einer bloßen Textsammlung, zu einer Anthologie über die sechste Bagatelle zu machen. Andererseits sollte die Lektüre der Texte nicht dadurch behindert werden, dass einzelne Argumentationszusammenhänge im Hinblick auf das Ganze des Bandes gerafft würden. Jeder Text sollte auch für sich lesbar bleiben.

Der diskursiven Anlage des Bandes ging zunächst der Text des Herausgebers voran (und nur deswegen eröffnet er den vorliegenden Band), auf den Albrecht von Massow eine Replik schrieb. Daraus entstand die Idee, weitere Kollegen zu Analysen der sechsten Bagatelle und Repliken auf die entstandenen Texte einzuladen, welche in einem Kolloquium am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel diskutiert wurden. Dieses war geprägt vom gegenseitigen Interesse an der anderen Sichtweise, vom Reiz, sich die eigene Perspektive erweitern zu lassen und zu beobachten, wie das jeweilige Verständnis der sechsten Bagatelle neue Facetten gewinnt, wenn man sie aus diesem Blickwinkel betrachtet, mittels jener Methode untersucht, in neue Zusammenhänge stellt – kurz, von der Lust am wissenschaftlichen Austausch. Dessen Ergebnis liegt nach der Überarbeitung der Texte (so dass auch in den früher geschriebenen auf die späteren reagiert werden konnte) mit dieser Kollektivarbeit vor.⁷

Der Text des Herausgebers versucht in mehreren Durchgängen den erwähnten dialogischen Prozess von Analyse und Interpretation in kontinuierlicher Ausweitung zu entfalten, um anhand der gewonnenen Zuschreibungen, die durchaus disparat zueinander stehen, sowohl deren Bedingungen als auch ihren jeweiligen Stellenwert zu reflektieren. Anne C. Shreffler richtet ihr Ohrenmerk auf „echoes from the past“ in Weberns Musik im Allgemeinen und der sechsten Bagatelle im Besonderen. Obwohl allgemein bekannt ist, wie stark sich Webern der musikalischen Tradition verpflichtet fühlte – und seine eigenen Aussagen hierzu wurden denn auch unzählige Male wiederholt –, ist bislang kaum versucht worden, solche historischen Resonanzen in den Stücken analytisch greifbar zu machen. Shreffler unternimmt dies, indem sie die für die sechste Bagatelle idiomatischen Triller mit späten Werken Beethovens korreliert. Gleichfalls eine historische Sichtweise, doch aus anderer Richtung, nimmt Matthias Schmidt ein. Ausgehend von ästhetischen Debatten

7| Mehrere Texte zu einem Musikstück zusammen zu tragen (wenn auch seltener in wechselseitiger Bezugnahme, wie sie hier unternommen wird), ist freilich nicht neu; vgl. etwa: „Ein Musikstück – drei Beschreibungsweisen“ (zur Freischütz-Ouvertüre), in: *Zeichenprozesse. Semiotische Forschung in den Einzelwissenschaften*, hg. von Roland Posner und Hans-Peter Reinecke, Wiesbaden: Athenaion, 1977 (Schwerpunkte Linguistik und Kommunikationswissenschaften 14), S. 238–260. – „Was Begriffe übriglassen. Reflexionen über Schuberts Streichquintett“ sowie „Edvard Griegs Klavierstück op. 47 Nr. 5 *Melancholie*: Ein Kettenbrief zur musikalischen Analyse“, in: *Klang – Struktur – Metapher. Musikalische Analyse zwischen Phänomen und Begriff*, hg. von Michael Polth, Oliver Schwab-Felisch und Christian Thorau, Stuttgart: Metzler, 2000, S. 81–131 und 257–279. – *Beethoven's Tempest Sonata: Perspectives of Analysis and Performance*, hg. von Pieter Bergé, Leuven: Peeters, 2009 (Analysis in Context. Leuven Studies in Musicology 2). – *Five Perspectives On "Body and Soul": And Other Contributions to Music Performance Studies*, hg. von Claudia Emmenegger und Olivier Senn, Zürich: Chronos, 2011.

im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert zur Ausdrucksfähigkeit von Musik, kreist er die Bagatelle in zunehmender Engführung kulturhistorisch ein, um schließlich die Kontingenz von Weberns Lebenswelt in dem Stück, und insbesondere in der Viola-Geste in Takt 4, reflektiert zu sehen – freilich in einer der Kontingenz entsprechenden strukturellen Vielgestaltigkeit, die sich einem derartigen Zugriff sogleich wieder entzieht. Christopher F. Hasty konfrontiert die Festschreibung musikalischer Sachverhalte, wie sie analytisch unabdingbar erfolgt, mit der prinzipiellen Offenheit von (phänomenalen, ästhetischen) Erfahrungen, die man mit Musik machen kann. Damit sind Fragen aufgeworfen, die die Analyse und Theoriebildung von Musik betreffen: Hasty untersucht, inwiefern bereits die Partitur, aber auch analytische Konzepte das „Zerlegen“ zeitlicher musikalischer Prozesse leiten – und schlägt demgegenüber einen Ansatz vor, der sich eng an die hörende Erfahrung hält, beruhend auf der Wahrnehmung als zeitlichem Vollzug. Albrecht von Massow bedenkt in grundsätzlicher Weise die Eigenschaft von Musik, bedeutsam zu sein, ihre Gehaltlichkeit, unter der Frage, wie Gehalt durch musikalische Analyse vermittelt werden kann. In einer Reflexion der in den einzelnen Texten vorgenommenen Bedeutungszuschreibungen an die sechste Bagatelle überlegt er, ob diese tatsächlich disparat sind oder ob es sich eher um „verschiedene Aspekte eines abstrahierten Gehalts“ handelt; denn schließlich beziehen sich alle auf das gleiche Stück. Sein Text stellt damit auch einen Beitrag zu der Frage dar, inwiefern unterschiedliche Interpretationen zu bewerten sind. Mit dem Beitrag von Rainer Schmusch wird der Fokus von dem Stück auf die unmittelbare Rezeption der *Bagatellen* verlagert. Er diskutiert, wie durch Arnold Schönbergs berühmte Vorbemerkung im Partiturdruk (1924) das Sprechen über Weberns Stücke geprägt wurde (und insofern fungiert sein Text hier „anstelle eines Nachworts“ zu Schönbergs Vorwort). Indem er zwei Rezeptionsparadigmen – „Stille“ und „Konzentration“ – herauspräpariert, stehen sowohl deren Nachvollziehbarkeit als auch ihr Verfehlen möglicher anderer Hörerfahrungen zur Debatte. – Um die Partitur der sechsten Bagatelle für die Lektüre aller Texte leicht verfügbar zu machen, ist sie auf dem ausklappbaren hinteren Umschlag abgedruckt.

Mein Dank gilt an erster Stelle den beteiligten Autoren, dass sie sich auf die Herausforderung einer solchen Kollektivarbeit eingelassen und diese so entzündet getragen haben. Der Strobel-Stiftung, Basel, ist für die Finanzierung des Kolloquiums und des Bandes, der Berta Hess-Cohn Stiftung, Basel, für die Finanzierung der Druckkosten zu danken. David Rossel erstellte dankenswerterweise die Vorlagen für die Notenbeispiele. Dem Verlag Lafite sei für die engagierte Betreuung des Bandes gedankt.