SCHRIFTEN ZUR MUSIKALISCHEN HERMENEUTIK

Herausgegeben von Gernot Gruber und Siegfried Mauser

Band 5

I 64700/5

Zur Geschichte der musikalischen Analyse

Bericht über die Tagung München 1993

Herausgegeben von
Gernot Gruber

HOCHSCHULBIBLIOTHEK 2
Hochschule f. Musik u. darstellende Kunst
WIEN

Laaber

Exempel und Bestätigung
Zur musikalischen Analyse im Kontext der Wiener Schule

SIEGFRIED MAUSER, MÜNCHEN-SALZBURG

Im strengen Sinn gibt es keine vollständig ausgebildete und formulierte Werkanalyse der Protagonisten Schönberg, Berg und Webern, wenngleich analytische Verfahren zur Beschreibung kompositionstechnischer und stilistischer Phänomene historischer und zeitgenössischer Musik eine dominierende Rolle im Freundeskreis spielte. Gewisse Ausnahmen gilt es allerdings einzuräumen: Einerseits Schönbergs Analysen eigener Werke, mit dem Anspruch halbwegs umfassender Werkbetrachtung nur bei den *Orchesterliedern* op. 22 und den *Orchestervariationen* op. 31 - als autorintentionale Dokumente bedürften sie allerdings einer speziellen Reflexion an eigenem Ort; andererseits Alban Bergs *„Führer"* und *„Thematische Analysen"* zu Schönbergs *Gurreliedern*, der *Kammersymphonie* op. 9 und *Pelleas und Melisande* op. 5. Allerdings entsprechen diese Arbeiten mehr deskriptiven Hör- und Rezeptionshilfen denn strukturell orientierten Werkanalysen - etwa im Sinne von anspruchsvollen *Führern durch den Konzertsaal*. Im Fall des *Pelleas* plante Berg allerdings im Anschluß an die *„Kurze thematische Analyse"* eine ausführlichere Darstellung in den 20er Jahren, die wohl auch weitgehend gediehen war, jedoch bislang verschollen blieb[1]. Kernpunkt der verbliebenen Kurzbeschreibung ist eine programmusikalische Erfassung der wichtigsten Motive und ihrer Veränderungen im Kontext der Handlung des Maeterlinckschen Dramas - nicht unähnlich den Leitmotivführern zu Wagnerschen Musikdramen und wie diese mit einer umfassenden Motivtafel versehen. Allerdings betont Berg ausdrücklich sowohl bezüglich der Form des gesamten Werkes wie der Behandlung der einzelnen Motive die gleichzeitige Orientierung an Kriterien absoluter Musik - man erkennt hier u. a. auch den gerade am *Wozzeck* arbeitenden Komponisten, der, dem eigenen kompositorischen Verfahren entsprechend, semantische Schichten jederzeit an konstruktive strukturelle und formale Verfahren zu binden trachtet[2]:

„Die Musik Schönbergs - getragen von der Idee und dem inneren Geschehnis dieses Dramas - gibt dessen äußere Handlung nur in ganz großen Zügen wieder. Nie ist sie rein be-

1 Vgl. dazu Hans Ferdinand Redlich, *Alban Berg*, Wien 1957, S. 337.
2 Alban Berg, Arnold Schönberg, *Pelleas und Melisande*, Wien o. J., S. 3.

schreibend; immer wird die symphonische Form absoluter Musik bewahrt [...]. *Wenn in der thematischen Analyse einzelne Themen und Motive einen Namen erhalten - wie „Schicksalsmotiv", „Melisandens Liebeserwachen", „Golos Verdacht und Eifersucht" etc. - so geschah das lediglich zum Zweck schnellerer Verständigung und leichterer Orientierung. Es darf nicht daraus geschlossen werden, daß für das Auftreten eines so gezeichneten Themas tatsächlich dessen literarischer Inhalt allein maßgebend ist. Dazu ist auch die hier gewählte Benennung meist nur eine beiläufige, den wirklichen Gefühlsinhalt jedenfalls nie ganz erschöpfende."*

Aus diesen Ansprüchen resultiert Methode und Art der Darstellung: Einer Festlegung von Sätzen und Abschnitten der latent viersätzigen Symphonie folgt eine inhaltliche Beschreibung der fixierten Situationen sowie der darauf bezogenen Motive, deren Erscheinungsformen wiederum auf satztechnische Aspekte rückbezogen werden, wie Engführungen, Formen der Abspaltung, Variantenbildung, Durchführungscharaktere etc. Die Klangerscheinungen als solche werden keiner weitergehenden Analyse in Bezug auf Harmonik, Melodik, Rhythmik oder Klangfarbe unterzogen, weder die Themen noch die Abschnitte der Satzverläufe, so daß der Charakter einer grundsätzlich orientierenden Hörhilfe für gebildete Rezipienten, die mit Begriffen wie *„durchführungsartig"*, *„dialogisierend"*, *„scherzoartig"* u. ä. umgehen können[3], nicht überstiegen wird.

Allerdings wird an Bergs Beispiel die grundsätzliche Tendenz analytischer Arbeit im Umkreis der Wiener Schule sichtbar: Im Zentrum steht ein pädagogisches Ethos, das am besonderen Beispiel Überzeugungsarbeit im Sinn einer gelingenden Legitimierung der jeweiligen Arbeit leisten will - ob am historischen Gegenstand oder dem eigenen bzw. nächstgelegenen Werk. Daraus resultieren zumindest zwei Konsequenzen: Musikalische Analyse beschränkt sich einerseits auf das jeweils brauchbare Exempel, hat selten ein ganzes Werk noch dazu in seinem spezifischen Strukturreichtum zum Gegenstand, andererseits sucht sie allerdings auch nicht die Bestätigung einer vorgegebenen normativen Theorie, sondern eine vielfältige Begründung eigener Ästhetik und Kompositionstechnik. Insofern trifft der konstatierte Vorwurf von Carl Dahlhaus, formuliert in *Über das Analysieren neuer Musik* die Vorgangsweise der Wiener Schule nur partiell:

„Die Analyse wurde durch ein Verfahren in Verruf gebracht, das bis ins 15. Jahrhundert zurückreicht: durch die Methode, Bruchstücke aus musikalischen Werken als Exempel zu Theorien zu zitieren und den Kontext der Fragmente zu vernachlässigen."[4].

3 Berg, Schönberg, Pelleas und Melisande (wie Anm. 2), S. 6.

4 Carl Dahlhaus, *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik mit einer Einleitung von Hans Oesch*, Mainz 1978, S. 164.

Im Kontext der Wiener Schule wird Analyse nicht *„als Exempel zu Theorien"* sondern als Exempel einer gleichsam empirischen Bestätigung der eigenen, historisch legitimen Position im Rahmen einer weiten stilistischen und kompositionstechnischen Entwicklung herangezogen. Dabei scheint durchgängig ein Aspekt besonders wesentlich zu sein, der bei Berg und Webern ebenso unausgesprochen durchschimmert wie bei Schönberg: Alle Formen musikalischen Ausdrucks sollen sich in irgendeiner Weise als konstruktiv gebundene und strukturell nachweisbare darstellen lassen. Der polemische Vorwurf einer *„Kopfmusik"*, einer gefühls- und affektentleerten Ausdruckslosigkeit und mechanischen Konstruktivität, den die zeitgenössische Kritik vor allem Schönberg entgegentrug, scheint ein wesentliches Stimulans für die Widerlegung durch analytische Arbeit in Geschichte und Gegenwart gewesen zu sein, die Affekt und Struktur nahezu zwanghaft aufeinander zu beziehen trachtet.

Noch deutlicher als im *Pelleas-Führer* Bergs wird diese Tendenz in Bergs Replik auf Pfitzners *Neue Ästhetik der musikalischen Impotenz*. Die Passage, die sich analytisch auf Schumanns *Träumerei* bezieht, akzentuiert bei Pfitzner eine ungebrochene Gefühls- und Inspirationsästhetik, der das Außerordentliche des musikalischen Werks analytisch a priori uneinholbar erscheint, ja die nicht einmal Möglichkeiten einer sinnvollen Annäherung zuläßt:

„Denn hier ist die Stelle, wo man des trockenen Tones nun satt sein und - schwärmen darf! - ich finde kein anderes Wort. Mag es in der jetzigen Zeit als ein überwundener Standpunkt gelten, für eine schöne, eine wahrhaft geniale Melodie zu schwärmen, ich sage: Hierfür nicht fähig zu sein, heißt die Sprache der Musik nicht verstehen; ferner sage ich: Sie erklären wollen ist ein dilletantisches Unternehmen. Wenn wir vor etwas Unbegreiflichem stehen, das unserer Erklärungen spottet, lösen wir gerne die strenge Folge der Gedanken, strecken die Waffen des Verstandes und geben uns vollständig gefangen, wehrlos aufgehend im Gefühl. So kann man eigentlich bei einer echten musikalischen Eingebung nur ausrufen: 'Wie schön ist das!' Alles Nähere, jedes Wort in der Richtung von 'warum' verringert den Eindruck, beleidigt die Geistererscheinung...".[5]

Bergs polemische Kommentierung sucht nun den von Pfitzner für unmöglich gehaltenen Kommentar einzuholen:

„In dem sich sonst so gelehrt gebärdenden Buch Pfitzners bleibt uns aber gerade die Gelehrsamkeit, die uns allein von seinen Ansichten überzeugen könnte, versagt [...] *Denn wie kann ein solcher* [Komponist] *vom Range Pfitzners die Melodie der 'Träumerei' mit den Worten 'durch den Dreiklang aufsteigend' abtun? Eine Melodie, deren Schönheit zwar weniger in der großen Zahl der motivischen Einfälle liegt, als in den drei andern charakteristischen Merkmalen schöner Melodien. Nämlich der hervorragenden Prägnanz der einzelnen Motive,*

5 Hans Pfitzner, *Gesammelte Schriften*, Bd. II, Augsburg 1926, S. 188.

ihrer reichlichen Beziehungen zueinander und der Vielgestaltigkeit in der Anwendung des also gegebenen motivischen Materials [...]. "[6]

Diese drei Aspekte behandelt Berg nun in einer sich anschließenden, überaus detaillierten melodischen Analyse, die ganz die Ästhetik der entwickelnden Variation im Geist der Wiener Schule verrät.

Berg mißversteht Pfitzner gezielt und interessensgeleitet: Letzterem geht es offensichtlich nicht um den Aufweis struktureller Beziehungen, die ihm wohl auch gelungen wären, sondern um das Postulat einer theoretisch-analytischen Uneinholbarkeit der spezifischen Qualität einer gelungenen Melodie als Ganzheit, gleichsam im Sinne einer organischen Gestaltbildung, und dadurch den Beleg der Bedeutung von Kategorien wie Inspiration, Genialität, Originalität und affektiver Kraft gerade jenseits der zerlegbaren Bestandteile. Diese sucht umgekehrt Berg entgegen Pfitzners Verdikt strukturanalytisch für die außerordentliche Wirkung verantwortlich zu machen, um zugleich den Ausdruckscharakter und die konstruktive Bindung der Schumannschen Melodie zu betonen. Gerade die Akzentuierung der entwickelnden Variationsverfahren dient gleichzeitig dem *„Zwecke der Rehabilitierung moderner Musik"*[7], so wie sie etwa das Seitenthema der Schönbergschen *Kammersymphonie*, von Berg auf analoge Weise wie Schumanns Melodie aus der *Träumerei* beschrieben, aufweist. Konstruktion und Ausdruck wollen restlos vermittelt sein, ein historisches analytisches Exempel rechnet zugleich mit der obsolet gewordenen Inspirationsästhetik des 19. Jahrhunderts ab und gilt der neuen Musik als Legitimierung und Bestätigung.

Auch Weberns historische Begründungsversuche in *Der Weg zur neuen Musik* und *Der Weg zur Komposition in 12 Tönen* arbeiten mit exemplarischen Analysen, die quer durch die Geschichte Expressivität als Ergebnis konstruktiver Faßlichkeit erscheinen lassen - im Gefolge einer *„immer weitergehenden Eroberung des Materials"* und dessen Erfassung in *„der Darstellung der musikalischen Gedanken"*[8].

So analysiert Webern einen Halleluja-Jubilus mit Vers und entdeckt hierbei Wiederholungen und Korrespondenzen, die prinzipiell der dreiteiligen Liedform nach dem Modell a - b - a entsprechen. Daran schließt Webern die gewagte Folgerung: *„Das haben wir gefunden in einer Melodie aus dem 12. Jahrhundert! Es ist da schon der ganze Bau der großen symphonischen Formen genau so ausgedrückt, wie in den Symphonien Beethovens."*[9] Hier zeigt sich analytische Arbeit

6 Zit. nach Willi Reich, *Alban Berg*, München 1985, S. 199.
7 Reich, Alban Berg (wie Anm. 6), S. 205.
8 Anton Webern, *Der Weg zur neuen Musik*, Wien 1960, S. 22f.
9 Webern, Neue Musik (wie Anm. 8), S. 23f.

im Dienst historischer Kontinuität und teleologischer Entwicklung: Die analytische Perspektive abstrahiert so weit, bis Aufweis und Bestand einer formalen Gerüsthaftigkeit den liturgisch-einstimmigen Choral an die Symphonik Beethovens heranrückt, mithin ein großer musikhistorisch-abendländischer Raum entsteht, der konsequent in die aktuelle Zeit weiterreicht:

„[...] und wenn Sie wollen, können wir den Sprung in unsere Zeit machen: Unsere Zwölftonkomposition beruht darauf, daß ein gewisser Ablauf der zwölf Töne immer wieder kommt: Prinzip der Wiederholung!"[10]

Unabhängig davon, daß das Prinzip der Wiederholung nicht gerade als das strukturell charakteristische Moment eines gregorianischen Chorals zu bezeichnen ist, wird dieses analytisch zielstrebig dingfest gemacht und historisch verwertet, als ein geschichtsträchtiger Impuls bis hin zu Beethoven und schließlich zur Dodekaphonie. Ziel ist die materialgeschichtliche Bestätigung der eigenen Position, einer geschichtsphilosophischen Konstruktion, die Vorwürfe von Willkür und Anarchie in der neuen Musik zurückzuweisen trachtet.

Noch stärker tritt der Charakter exemplarischer Detailanalysen, die einen bestimmten Aspekt strukturell bestätigen und illustrieren, bei Schönberg zutage. Zunächst fällt auf, daß im musiktheoretischen Hauptwerk der *Harmonielehre* in allen Auflagen die Bestätigung der theoretischen Sachverhalte durch analysierte Beispiele aus der Geschichte eher dürftig ausfällt - insofern unter heutiger Rücksicht ein eher konventionelles Lehrwerk. Nahezu alle Fortschreitungen wurden von Schönberg konstruiert, einige wenige Beispiele tauchen in Spezialkapiteln wie den zur „Choral-Harmonisierung" (hier Bach) oder gegen Ende im Zusammenhang mit der Behandlung avancierter harmonischer Erscheinungen auf (Beispiele alterierter Akkorde, schwebender und aufgehobener Tonalität). Mit Ausnahme des Kapitels „ästhetische Bewertung 6- und mehrtöniger Klänge"[11], wo Schönberg Akkordbildungen Schrekers, Bartóks, Bergs, Weberns und einen eigenen elftönigen Zusammenklang aus der *Erwartung* einfügt, somit den Status Quo definiert, wählt er bezeichnenderweise für entwickeltere harmonische Erscheinungen eher historisch entlegene Beispiele. Nicht Reger, Debussy oder Mahler, sondern Bach, Mozart, Beethoven und Brahms. Wiederum lenkt das historische Begründungsinteresse den analytischen Blick: Nicht nur die Väter-Generation, sondern bereits die Ahnen entwickelten am musikalischen Material Tendenzen, die den Fortgang der harmonisch orientierten Materialgeschichte konsequent in eine bestimmte Richtung lenkten. Für den alltäglichen Normalfall einer Kadenz mit

10 Webern, Neue Musik (wie Anm. 8), S. 23f.
11 Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien [3]1922, S. 491ff.

trugschlüssiger Wendung beispielsweise hielt es Schönberg generell nicht für nötig, eine gewisse Erscheinungsvielfalt durch Beispiele aus der Literatur zu belegen, vielmehr konstruierte er in systematischer Absicht die für zeitgenössische avancierte Harmonik prinzipiell wichtigen Formen. Erst ab einem bestimmten Modernitätsgrad bemüht und sucht er die legitimierende Autorität in der Geschichte, wenn möglich anhand von Komponisten in größerer historischer Distanz.

Etwas anders stellt sich der Sachverhalt in den musiktheoretischen Werken dar, die im amerikanischen Exil entstanden, vor allem im Zusammenhang mit der Lehrtätigkeit an der University of California. Schon in *Structure of functions of harmony*, einer Art didaktisch orientierter Kurzfassung der *Harmonielehre*, häufen sich die analysierten Beispiele, sicher auch unter dem Eindruck einer bei weitem geringeren Repertoirekenntnis der amerikanischen Schüler, die Schönberg mehrfach beklagte.

Ins Zentrum rücken sie dann in den *Fundamentals of musical composition*, die wiederum eine didaktisch orientierte Einführung in elementare Kompositionsprinzipien für die Musik von Bach bis Brahms und Wagner darstellt - mit Beethoven als unverkennbarem Zentrum. Nach Phrasen-, Motiv- und Themenkonstruktionen werden Formkonzepte beschrieben und durch analysierte Beispiele belegt, wobei auch hier der Schritt von einfachen zu komplizierten Strukturen nicht nur einem didaktischen Zweck dient, sondern latent die Richtung des historischen Entwicklungsganges zu suggerieren trachtet.

Schönberg verwendet Analysebeispiele jedoch nicht nur als Beleg für musiktheoretisch entwickelte Sachverhalte, die dann selbst wieder eine kontinuierliche und progressive Geschichte schreiben, sondern auch zur Korrektur bestehender Einschätzungen. Dies wird besonders im berühmtgewordenen Brahms-Aufsatz deutlich, der neben dem oft zitierten Aufweis der entwickelten Variationstechnik den Komponisten als Harmoniker hervorhebt, auch und gerade im Verhältnis zu Wagner. Am Beispiel von Brahmsens c-Moll *Streichquartett* op. 51/1 stellt er anhand einer detaillierten Analyse der Takte 11-23 fest, daß

> „[...] *die Harmonik dieses Mittelteils auch erfolgreich mit vielen Passagen von Wagner (konkurriert). Selbst die fortschrittlichsten Komponisten nach Brahms vermieden sorgfältig entfernte Abweichungen von der Tonika-Region am Anfang eines Stückes. Doch diese Modulation* [...] *und die unerwartete, unkonventionelle und eilige Rückkehr zur Tonika ist ein seltener Fall.*"[12]

12 Arnold Schönberg, *Gesammelte Schriften* I, hg. von Jan Vojtech, Frankfurt a. M. 1976

So wie Schönberg in anderen Fällen die motivisch-thematische Arbeit ausschließlich interessiert, bezieht er sich in diesem Beispiel auf die harmonische Progression: Die historische Perspektive, das Brahms-Bild zurechtzurücken, bestimmt die Analyseperspektive, die in diesem Sinne ausschließlich auf entsprechende Strukturmerkmale gerichtet ist und zu entsprechenden Ergebnissen führt - nebenbei wird im Sinne des Geschichtsbildes der Wiener Schule ein harmonisch überaus avancierter Stand selbst bei einem Komponisten belegt, der landläufig nicht als genuiner Harmoniker gilt. Schönbergs Verfahren erscheinen als historisch gerichtete, selektive Strukturanalysen, denen es weniger um die Eigenart eines Werkes, dagegen zumeist um die kompositorische Bedeutung eines Phänomens an einer bestimmten historischen Stelle geht. Die Ausschließlichkeit und Enge des partiellen strukturellen Befundes wird dabei durch die konstatierte entwicklungsgeschichtliche Bedeutung zu kompensieren gesucht: Analyse präsentiert sich im Dienst der Kompositionsgeschichte, nicht der jeweiligen Werke, und dabei ausschließlich als strukturell orientierte, um die fortschreitende Komplizierung und Differenzierung der musikalischen Sprache und ihres Materials bis hin zur Moderne zu legitimieren.