

**Vom Akkord zur Polyphonie**  
**Zum Kompositionsprozess von Anton Weberns**  
**«Das Kreuz, das muß’ er tragen» op. 15/1**

von Yuta Asai

In den Jahren 1915 bis 1923 wandte sich Anton Webern, abgesehen von einigen nicht vollendeten Versuchen, ausschließlich Vokalwerken zu. In diesen Zeitraum fallen seine Opera 12 bis 16, in denen er, verursacht durch die Auflösung der Tonalität, neue Tonsprachen erprobte, indem er sich auf Texte als tragfähige Mittel stützte.<sup>1</sup> So schrieb Webern auch in den beiden Sommern von 1921 und 1922 vier Lieder nieder – «Das Kreuz, das muß’ er tragen», «In Gottes Namen aufstehn» (1921), «Morgenlied» und «Mein Weg geht jetzt vorüber» (1922) –, die er mit dem bereits 1917 komponierten «Fahr hin, o Seel’» zu einem Zyklus zusammenfügte, der heute als *Fünf geistliche Lieder* op. 15 bekannt ist. Das Werk muss der Komponist sehr hoch geschätzt haben, denn er reichte es 1924 beim Berkshire-Kompositionswettbewerb ein, was aber seinen Hoffnungen zum Trotz erfolglos ausfallen sollte.<sup>2</sup> Sieht man vom in seiner Entstehungszeit etwa fünf Jahre zurückliegenden «Fahr hin, o Seel’» op. 15/5 ab, dann ist dem Zyklus ein höchst komplexes, dichtes Ineinandergreifen der Stimmen gemeinsam. Wie entwickelte aber Webern diese strenge polyphone Satzstruktur? Einige Rückschlüsse darauf geben die Skizzen zum Lied «Das Kreuz, das muß’ er tragen» op. 15/1, welches als erstes der vier 1921/22 fertiggestellten Lieder entstand. In ihnen zeigt sich nämlich, dass Webern, ausgehend von akkordischen Einheiten, durch deren Auflösung nach und nach das polyphone Gewebe erzielte. Im Folgenden soll daher auf die Skizzen zu op. 15/1 näher eingegangen werden.

---

1 Rückblickend hat Webern diese Situation wie folgt beschrieben: «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 [...]». Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, hrsg. von Willi Reich, Wien: Universal Edition 1960, S. 57.

2 Vgl. Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich: Atlantis 1980, S. 246.

Zu dem Lied sind drei Skizzenblätter überliefert,<sup>3</sup> auf denen es in Particellform mit Bleistift vollständig skizziert ist. Der Quellenbestand lässt sich wie folgt darstellen:

	<b>Inhalt</b>	<b>Bemerkung</b>
S. [1] (Blatt 1 <sup>v</sup> )	Verlaufsskizze	von Webern foliiert: «①»
S. [2] (Blatt 1 <sup>v</sup> )	Korrektur der Seite [5]	
S. [3] (Blatt 2 <sup>r</sup> )	Verlaufsskizze (Fortsetzung)	von Webern foliiert: «②»
S. [4] (Blatt 2 <sup>v</sup> )	unbeschriftet	
S. [5] (Blatt 3 <sup>r</sup> )	Verlaufsskizze (Fortsetzung)	von Webern foliiert: «③» und datiert: «Mödling 28. VIII. 1921»
S. [6] (Blatt 3 <sup>v</sup> )	unbeschriftet	

*Tabelle 1:* Skizzenkonvolut zu «Das Kreuz, das muß’ er tragen» op. 15/1 (Sammlung Anton Webern, PSS).

Da die Skizzen bis zu einem gewissen Grad der Endfassung nahe sind, lässt sich der Vorgang relativ eindeutig feststellen:<sup>4</sup> Zunächst schrieb Webern auf den Recto-Seiten der drei Blätter (Seiten [1], [3] und [5]) einen Entwurf nieder, der auf Seite [5] mit einem Doppelstrich schließt und den er mit «Mödling 28. VIII. 1921» datierte. Danach verwendete er zur Korrektur der Seite [5] die Verso-Seite des ersten Blattes (Seite [2]). Webern skizzierte das Stück sehr rasch. Nach der Beendigung von «Die Sonne» op. 14/1 am 12. August 1921 begab er sich am 16. August auf eine kurze Reise und wandte sich nach seiner Heimkehr am 26. August der Komposition von op. 15/1 zu.<sup>5</sup> So kann angenommen werden, dass die Skizzen zu op. 15/1 innerhalb von etwa zwei Tagen entstanden.

Zunächst fällt auf, dass der Entwurf gegenüber der Endfassung noch nicht so kompliziert erscheint, auch wenn bereits in diesem Stadium differenzierte Rhythmen wie kleine Notenwerte häufig zur Verwendung kommen. Es treten sogar an manchen Stellen akkordisch komponierte Partien in Erscheinung, und zwar insbesondere dort, wo es sich um semantisch wichtige Textstellen handelt. Als Beispiel kann die Stelle «Jesu Christ» dienen, die sich auf Seite [3] findet. In *Beispiel 1* ist sie neben der entsprechenden Stelle der Endfassung wiedergegeben.<sup>6</sup> Hier ist zu erkennen, dass im Arbeitsstadium die instrumentale Begleitung noch als Einheit, die akkordisch erfasst werden kann, konzipiert war. Auf dem Wort «Jesu» sind

3 Sie befinden sich in einer Mappe mit denjenigen zu den anderen Liedern von op. 15 (Sammlung Anton Webern, PSS), paginiert durch die Stiftung. Im Folgenden wird diese Paginierung (in eckigen Klammern) übernommen.

4 In diesem Zusammenhang muss erwähnt werden, dass Webern ein Stück meistens vom ersten bis zum letzten Takt komponierte.

5 Vgl. Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern* (siehe Anm. 2), S. 216 und 244.

6 Es gehört zu Weberns Notationsgewohnheiten, Stellen, die er tilgen bzw. korrigieren wollte, einzukreisen. Bei der Wiedergabe der Endfassung wurde auf Phrasierungsbögen und Dynamikangaben verzichtet.

Beispiel 1: Skizze in den Systemen 1 bis 9, S. [3], (links) und Endfassung (rechts), T. 9–10.

nämlich die Stimmen von Flöte, Bass-Klarinette und Harfe rhythmisch gleich, so dass sich, im Gegensatz zur Endfassung, jeweils ein Zusammenklang ergibt. Aus dem Vergleich mit der Endfassung geht allerdings hervor, dass die Anordnung der Tonhöhen, ausgenommen zwei Töne der Viola, in beiden Versionen identisch ist. An dieser Stelle wird also offensichtlich, dass Webern die akkordische Einheit durch die Verschiebung und Aufspaltung der Stimmen nachträglich auflöste, um die strenge polyphone Struktur zu erlangen. Ein ähnliches Verfahren lässt sich auch an der Textstelle «Christ» erkennen. Auf diesem Wort ergibt sich nämlich in der Skizze ein Zusammenklang im Notenwert der Viertel. In der Endfassung erfolgt zwar auf der Takt-Eins ein gleichzeitiger Einsatz mehrerer Töne. Aber er könnte beim Hören aufgrund der kürzeren Tondauer und der *staccato* gespielten Holzblasinstrumente kaum erfasst werden. Auch an dieser Stelle verschleierte Webern die homophone Struktur der Skizze. Diese Auflösung bzw. Verschleierung des ursprünglich akkordisch komponierten Satzes ist mehr oder weniger in fast allen Partien erkennbar.

Im Entwurf vertonte Webern den letzten Vers sehr sorgfältig, denn diese Stelle skizzierte er fünfmal. In einer ersten Skizze auf Seite [5] sind, abgesehen von einem Viertel der Trompete, lediglich die Gesang- und Bass-

[Him - mel - reich ist mein]

Tr.

Flöte

Br.

B. Kl.

Harfe

Harfe

Beispiel 2: Skizze in den Systemen 6 bis 12, S. [5].

stimme festgehalten. *Beispiel 2* zeigt die Skizzierung der beiden Schlusstakte im darauf folgenden Notat, das mit einem Doppelstrich schließt. Auch diese Skizze weist gegenüber der Endfassung strukturell noch eine homogene Faktur auf. Die rhythmisch gleich notierten Trompete und Flöte bilden eine Einheit. Auf der Eins des letzten Taktes klingen alle Stimmen außer der der Viola zusammen. Im weiteren Verlauf der Skizzen wird diese homophone Satzstruktur durch die Individualisierung und Verschiebung der Stimmen immer mehr aufgelöst. Dies mag der Vergleich der Trompetenstimme in jedem Stadium verdeutlichen (*Beispiel 3*). Zunächst wird die Trompetenstimme durch die Synkopierung verschoben (Stadium 3) und durch Taktwechsel zusammengezogen (Stadium 4), dann wird ihre Tonanzahl reduziert (Stadium 5), bis sie schließlich in der Endfassung durch Pausenbildung aufgespalten wird. Die ursprünglich insgesamt homophone Faktur ist in der Endfassung lediglich auf der ersten Silbe von «Himmel» spürbar, die, wohl semantisch motiviert, durch einen viertönigen Zusammenklang unterstrichen wird. So kann an dieser Stelle eine Zwischenbilanz gezogen werden: Im Arbeitsstadium ging Webern häufig von akkordischen Einheiten aus, die meist für seine Tonsprache charakteristische Intervalle wie

The image displays a musical score for a trumpet part, organized into six stages of development. Each stage is represented by a single staff in treble clef. Stadium 1 begins with a single note. Stadium 2 introduces a second note. Stadium 3 adds a third note, with a bracket and the number '3' indicating a triplet. Stadium 4 adds a fourth note, with a slur over the first three notes. Stadium 5 adds a fifth note. The final 'Endfassung' (final version) shows a complex texture with multiple notes and rests, representing the culmination of the stages.

Beispiel 3: Trompetenstimme im Vergleich (die Stadien 3 bis 5 finden sich auf Seite [2]).

die große Sept bzw. kleine None enthalten. Danach hat er sie durch Verschiebung der Stimmen sowie Reduzierung der Notenwerte und der Stimmenzahl verschleiert bzw. aufgelöst.

Warum Webern diese Veränderungen vorgenommen hat, dürfte sich aus den Problemen erklären lassen, die mit der freien Atonalität einhergehen, wo die Tonhöhen und somit auch die Akkorde in der Regel gleichberechtigt sind, so dass allein mit harmonischen Mitteln differenzierender Kontrast kaum zu schaffen ist. So wird in op. 15/1 dieser Funktion der Grad der polyphonen Dichte zugewiesen. Die dünn gewobenen letzten zwei Takte stehen z. B. in Kontrast zum vorangehenden Takt, in dem sich alle Stimmen verschränken. Dadurch wird die inhaltlich wichtige Textstelle «das Himmelreich ist mein» deutlich hervorgehoben. Darüber hinaus könnte die aufgelöste Faktur an sich ein Ziel Weberns gewesen sein, denn die «Polyphonisierung» des Satzes hat seine Lockerung zur Folge, die dem Stück einen stets vorwärtslaufenden Charakter beimisst. Selbst an einer weitgehend akkordisch komponierten Partie des Entwurfs ist erkennbar, dass Webern eine locker gefügte Satzstruktur anstrebte (Beispiel 4). Diese Skizze entspricht den Takten 11–13 der Endfassung. Offensichtlich liegen der Stelle akkordische Einheiten zugrunde. Aber die von Webern eingetragenen Instrumentenangaben und Linien zeigen, dass die Stimmen sich fortwährend kreuzen, wobei ihre nächsten Töne meist sprunghaft erreicht werden, so dass die kontrapunktische Satzstruktur noch im Vordergrund steht – eine Kompositionstechnik, die auch im 1922 revidierten «Ein Winter-

Beispiel 4: Skizze in den Systemen 1 bis 4, S. [2].

abend» op. 13/4 ihre Verwendung findet.<sup>7</sup> Aus diesem Grund ist die Stelle trotz ihrer akkordischen Züge im Wesentlichen noch locker gefügt.

In den Skizzen zu op. 15/1 dokumentiert sich die Situation von Weberns Komposition prononciert. Der Vergleich mit der Endfassung macht deutlich, dass hinter der polyphonen Faktur meist akkordische Einheiten stehen, die aber Webern aus den beschriebenen – mit der Problematik der Atonalität eng verbundenen – Gründen im Verlauf der Komposition aufgelöst hat. In dem Stück sind die Zusammenklänge demnach nicht «Ergebnis der Stimmführung»,<sup>8</sup> sondern umgekehrt ist die Stimmführung Ergebnis der Zusammenklänge.

7 Vgl. dazu Reinhard Gerlach, «Anton Webern: Ein Winterabend op. 13, Nr. 4. Zum Verhältnis von Musik und Dichtung oder Wahrheit als Struktur», in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 30 (1973), Nr. 1, S. 44–68, insbesondere S. 55.

8 Schönberg schreibt in der *Harmonielehre*: «[A]nscheinend, und wahrscheinlich wird das immer deutlicher werden, wenden wir uns einer neuen Epoche des polyphonen Stils zu, und wie in den früheren Epochen werden die Zusammenklänge Ergebnis der Stimmführung sein: Rechtfertigung durchs Melodische allein!» Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien: Universal-Edition 1911, 3. Auflage 1922, S. 466.