

Weberns verworfene Mikrotöne

von Dominik Schweiger

Ein bisher von der Musikwissenschaft noch nicht reflektiertes Phänomen stellen die wenigen überlieferten Beispiele von Mikrotönen bei Webern dar, die sich in Manuskripten zu den Liedern „An baches ranft“ und „Das lockere saatgefilde lechzet krank“ nach Stefan George finden.¹ Bei beiden Quellen handelt es sich um vollständige Tintenreinschriften, die in unterschiedlichem Maße Korrekturen in Form von Bleistifteintragungen und Überklebungen aufweisen. „An baches ranft“ weicht in dieser Version noch erheblich von der durch die Edition als op. 3, Nr. 3 endgültig kodifizierten Gestalt ab,² wobei die zahlreichen und teilweise massiven Korrekturen eine recht weitgehende, doch immer noch nicht vollständige Annäherung an die Letztfassung darstellen. „Das lockere saatgefilde...“ enthält demgegenüber nur geringfügige Korrekturen; ein Indiz dafür, daß Webern für eine Veröffentlichung dieses Liedes keine ernsthaften Vorbereitungen getroffen hat.

Beide Lieder enthalten Mikrotöne nur an je einer bestimmten Stelle: In „An baches ranft“ finden sich ihrer zwei in Takt 11, in „Das lockere saatgefilde...“ kommt einer in Takt 6 vor. Notiert sind sie mit Kreuzchen anstelle gewöhnlicher Notenköpfe und ohne Versetzungszeichen; ihre Tonhöhen werden mittels verbaler Anmerkungen spezifiziert: „1) zwischen e und f“ sowie „2) zwischen dis und e“, später ersetzt durch „NB: leise in der Tonhöhe zwischen f und e bez. e u[nd] es zu sprechen“ in „An baches ranft“, „Anmerkung: zwischen f und e“ in „Das lockere saatgefilde...“ (*Abbildungen 1 und 2*).³

Wie aus den Abbildungen ersichtlich ist, hat Webern in beiden Fällen die Mikrotöne schon in diesen Handschriften durch Streichung der entsprechenden Anmerkungen wieder verworfen, wobei er im ersten Fall alternativ zu den Kreuzchen, ohne aber diese zu streichen,⁴ die (in der endgültigen Fassung nicht beibehaltene) Tonfolge *e'-fis'* skizziert, und in dem anderen Fall das Kreuzchen kurzerhand – und ohne eine genaue Spezifikation der Tonhöhe durch ein Vorzeichen – mit einem Notenkopf der gleichen (graphischen) Höhe übermalt.⁵ Im Manuskript von „An baches ranft“ finden sich zudem nach dem Doppelstrich am Ende Skizzen, die kaum anders denn als Versuche

The image shows a handwritten musical score for voice and piano. At the top right, there is a handwritten note: "Anmerkung: zwei-fach und 2". The score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The lyrics are written below the vocal line: "Lug- luf- tw fiß- te mit der pfli - ge zief- un". There are various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like "p/p". The piano part features complex chordal structures and some microtonal adjustments indicated by sharp and flat symbols. The handwriting is in ink on aged paper.

Abbildung 2: Anton Webern, *Four Stefan George Songs* für Singstimme und Klavier (1908–09), Partiturreinschrift mit Korrekturen von “Das lockere saatgefildle lechzet krank” (Nr. 4), Ausschnitt von S. [2].

des Entwurfs mikrotonaler Versetzungszeichen zu deuten sind und ebenfalls verworfen wurden (siehe *Abbildung 1*).

Ist die Tatsache der Existenz dieser bisher unbeachteten Mikrotöne schon an sich bemerkenswert,⁶ so sind einige der sich im Zusammenhang damit aufdrängenden Fragen noch interessanter: Um welche Mikrotöne oder -intervalle handelt es sich eigentlich? Welche Schlüsse lassen sich aus der Art ihrer Notation ziehen? Wie und wann kommt Webern dazu, Mikrotöne zu setzen? Warum und wann werden sie wieder eliminiert, und wie wirkt sich ihre Eliminierung aus? In welcher Beziehung stehen sie zum theoriegeschichtlichen Kontext, bei Webern und anderen Autoren? In welcher Beziehung stehen sie zum werkimmanenten Kontext? In welcher Beziehung stehen sie zum Sprechgesang? Eine ausführliche Untersuchung dieses nur angedeuteten Fragenkomplexes kann hier nicht erfolgen, doch erlaubt das Anführen einiger Beobachtungen zumindest eine erste Annäherung.

Was die konkret intendierten Tonhöhen bzw. Intervalle betrifft, ist aus Weberns Formulierungen “zwischen f und e” usw. heraus der Gedanke an Vierteltöne der naheliegendste. Zwar kann dagegen eingewandt werden, daß “zwischen” nicht notwendigerweise “genau in der Mitte zwischen” bedeutet,

es ist jedoch kaum anzunehmen, daß Webern eine so allgemeine, den Gedanken an die Mitte mindestens nahelegende Formulierung gewählt hätte, hätte er ein anderes spezifisches Intervall gewollt. Eher noch könnte man vermuten, Webern habe überhaupt keine spezifische Tonhöhe, sondern – ähnlich dem Sprechgesang – nur einen relativ zwischen den beiden Halbtönen liegenden Ton gemeint. Dagegen spricht u. a. die erwähnte Skizze zu mikrotonalen Versetzungszeichen: Diese enthält ganz deutlich die mathematischen Zeichen $<$ und $>$, genau jene Zeichen also, die Schönberg in einem Brief an Busoni vom 24. August 1909 als diejenigen erwähnt, die er „seinerzeit“ als Versetzungszeichen für Vierteltöne „erdacht“ habe.⁷ Die von Webern tatsächlich gewählte Notationsweise mit verbalen Anmerkungen ist verglichen mit der Verwendung derartiger Versetzungszeichen denkbar umständlich, was damit zu erklären sein dürfte, daß die mikrotonalen Stellen offensichtlich vor dem Entwurf der entsprechenden Versetzungszeichen komponiert wurden. Daß er letztere Notationsart trotz ihrer weitaus höheren Praktikabilität offensichtlich nicht weiterverfolgt hat, hängt möglicherweise schon mit dem gänzlichen Verzicht auf die Verwendung dieser Töne zusammen.

Zur Frage der Datierung des Auftauchens dieser Idee lassen sich einige Hinweise namhaft machen: Webern hat selbst die George-Lieder als Gesamtgruppe mit 1908/09 datiert. Da sich der Revisionsprozeß eines Teils dieser Lieder bis zu ihrer Veröffentlichung hingezogen hat, ist zwar nicht von vornherein gesichert, daß die Vierteltöne bereits Bestandteil der ursprünglichen Komposition waren, doch gibt es gewichtige Argumente, die dafür sprechen: Dem Schriftbild nach⁸ sind beide Manuskripte früh. Zudem haben die unveröffentlichten George-Lieder, zu denen „Das lockere saategefüllde ...“ gehört, keinen mit den anderen Liedern vergleichbaren Revisionsprozeß erlebt. Ein Indiz dafür, daß „An baches ranft“ und „Das lockere saategefüllde ...“ in unmittelbarer zeitlicher Nähe zueinander entstanden sein dürften, ist die Verwendung des gleichen zwölfzeiligen Papiers für beide Manuskripte, das sich sonst selten findet, nämlich nur bei „Im morgentaun“ und „Trauer I“. Die frühen Manuskripte anderer George-Lieder teilen dagegen die Papierformate mit Dehmel-Liedern von 1908, denen sie auch in stilistischer Hinsicht noch viel näherstehen. Mit Vorsicht kann also geschlossen werden, daß innerhalb der Entstehungsgeschichte der George-Lieder die genannten vier eher zu den späteren gehören. Dieses philologische Argument steht nur stellvertretend für viele weitere Argumente stilkritischer Art, die angeführt werden könnten.

Dennoch dürften die Mikrotonstellen vor dem oder spätestens im Sommer 1909 entstanden sein, denn wir wissen aus dem bereits zitierten Brief an Busoni, daß Schönberg zu diesem Zeitpunkt die Vierteltöne zumindest vorläufig und als systematische Überlegung wieder verworfen hat,⁹ und es ist kaum anzunehmen, daß Webern mit seinem Lehrer in einer so wichtigen Frage nicht konform gegangen wäre. Durch eine systematische Überlegung – so ließe sich hier einwenden – scheinen diese Vierteltöne angesichts ihrer

Exzeptionalität allerdings ohnehin nicht zustande gekommen zu sein. Trotzdem gibt es auch mögliche Beziehungen zum theoriegeschichtlichen Kontext: Die Möglichkeit von Mikrotönen ist in der deutschsprachigen Literatur von Busoni erstmals 1907 theoretisch vorgestellt worden.¹⁰ Der Frage der Möglichkeit eines direkten Einflusses Busonis hier nachzugehen, würde zu weit führen. Bemerkenswert ist diese zeitliche Nähe allemal. Ein anderer theoriegeschichtlicher Zusammenhang könnte mit der Konstitution der Atonalität, die sich bei Webern ebenfalls mit den George-Liedern vollzieht,¹¹ bestehen: Vor dem Hintergrund der Konjunktur, die die Ganztonleiter um 1905/06 bei Webern wie bei Schönberg erlebt, erscheint die – zum indet potentiell – äquivalente Verwendung des gesamten chromatischen Tonmaterials in Diachronie wie Synchronie retrospektiv wie eine Überlagerung der beiden voneinander gleich weit entfernten Ganztonskalen. Die Hypothese, Webern habe an eine Überlagerung zweier gleich weit voneinander entfernter chromatischer Skalen als logischen nächsten Schritt gedacht, ist, wenn schon nicht nachprüfbar, mindestens eine faszinierende Spekulation.¹²

Die Exzeptionalität der Mikrotöne in beiden Liedern steht in einer deutlichen Beziehung zur Besonderheit der jeweils umgebenden Satzsituation. In Takt 10 f. von „An baches ranft“ hören wir eine den Kontext des sonst vier- bis sechsstimmigen akkordischen Satzes deutlich kontrastierende Geste, ein den Ambitus der Komposition¹³ zeitlich konzentrierendes Arpeggio, in dessen Zentrum die Gesangslinie steht. Diese ist sozusagen sein mikroskopisches Abbild: Anstieg und Abfall, reduziert auf den engsten Raum, wobei die frühe Viertelton-Version die Tendenz des Arpeggios, nicht wieder in die tiefe Region des Beginns zurückzusinken, mitvollzieht. Auffällig ist die bedenkliche Nähe, in der die unmittelbaren temperierten Nachbartöne der Vierteltöne, denen sie später angeglichen werden, im Klavierpart vorkommen. Eine vergleichbare klimaktische Situation finden wir auch in Takt 6 von „Das lockere saatgefilde ...“: eine heftig auffahrende Geste, einstimmig in Instrumentationsoktaven im bis dahin oktavenlosen Satz, die wieder in zeitlich komprimiertester Form den bisher weitesten Ambitus durchmißt und dergestalt den mehrdimensionalen Höhepunkt der folgenden Takte vorbereitet. Die Vierteltöne fungieren also in beiden Fällen, wenn auch in unterschiedlicher Weise, als formale Markierung. Zudem stehen sie möglicherweise in Beziehung zur in den George-Liedern generell wirksamen Idee der Axialsymmetrie, indem sie die Tendenz zur diachronen wie synchronen Konzentration tonaler Dichte im zentralen Tonbereich bei symmetrischer Ausdünnung nach den Rändern hin fortsetzen. Diese Tendenz könnte der Schlüssel zur Erklärung des Vorkommens von Vierteltönen nur im Bereich zwischen es^1 und f^1 und als vordergründig unsystematische Ausnahmerecheinung sein. So bewegt sich die Singstimme in den ersten melodischen Phrasen von „Das lockere saatgefilde ...“ stets in einem sehr engen Tonbereich von einigen aneinanderliegenden Halbtönen, während die mit Takt 5 erreichten Extremtöne cis^2 und c^1 schon eine Terz vom Mittelfeld der entsprechenden Phrase ent-

fernt sind. Im axialen Zentrum dieser Felder mag – zumindest nach Weberns Empfinden – tatsächlich der Viertelton zwischen e^1 und f^1 stehen. Eine genauere Untersuchung der Tonhöhenorganisation beider Lieder könnte wohl einiges zur Klärung der Bedeutung dieser Mikrotöne beitragen.

In welcher Beziehung zum theoriegeschichtlichen und werkimmanen ten Kontext diese Mikrotöne auch immer stehen mögen, feststehen dürfte, daß sie in Weberns Entwicklung ein ephemeres Phänomen des Frühlings oder Frühsommers 1909 darstellen. Allein hierin schon ähneln sie dem von Webern 1913 zwar verwendeten, nie aber veröffentlichten Sprechgesang. Daß solcher jene in “An baches ranft” als Zwischenlösung vor dem völligen Verzicht kurzfristig ablöst¹⁴ und daß Mikrotöne wie Sprechgesang gleich notiert sind, legt die zu überprüfende Überlegung nahe, ob letzterer – abgesehen von den anderen historischen Wurzeln, die er unzweifelhaft hat – auch Abfallprodukt der Mikrotöne sein könnte. Als völlig marginal sind beide Experimente jedenfalls nicht abzutun, da sie das Bild Weberns als des sorgsam abwägenden Organisators klarer Tonhöhenverhältnisse zugleich relativieren und bestätigen.

- 1 Das erstgenannte Lied wurde 1919 ohne eigenen Titel als Nr. 3 der *Fünf Lieder* aus “Der siebente Ring” von Stefan George op. 3 vom Verein für musikalische Privataufführungen, also unter Weberns direkter Aufsicht, im Selbstverlag veröffentlicht und 1920 in dieser Gestalt von der Universal Edition übernommen, das andere als letztes von *Four Stefan George Songs* 1968/70 von Peter Westergaard bei Carl Fischer in New York herausgegeben. Da ich mich hier nicht auf diese Ausgaben, sondern auf Weberns Handschriften beziehe, halte ich mich in der Titelbezeichnung an Weberns Graphie, die in diesen frühen Autographen – von kleinen Irrtümern abgesehen – noch Georges Originalgraphie respektiert. Die in Rede stehenden Manuskripte befinden sich heute im Besitz der Paul Sacher Stiftung.
- 2 Auf die gravierendsten Abweichungen, die später liquidierten Fundamenttöne, hat Reinhold Brinkmann schon 1972 hingewiesen (Reinhold Brinkmann, “Die George-Lieder 1908/09 und 1919/23 – ein Kapitel Webern-Philologie”, in: *Österreichische Gesellschaft für Musik. Beiträge 1972/73. Webern-Kongreß*, Kassel 1973, S. 40–50, S. 48 f.).
- 3 Die vielleicht nicht unbedeutende Tatsache, daß die Kreuzchen jeweils den unteren im Zwölftaltonsystem enthaltenen Nachbarton bezeichnen, sei hier nur am Rande vermerkt.
- 4 Ihre (graphischen) Positionen verweisen bereits auf die Töne e^1 und dis^1 (später es^1) der endgültigen Gestalt der Stelle.
- 5 Westergaards Edition gibt diesen Ton originalgetreu als vorzeichenloses e^1 wieder. Daß es sich dabei um den einzigen vorzeichenlosen Ton der Edition handelt, ist auch abgesehen von der Vorgeschichte eine mindestens bemerkenswerte Tatsache, die der Herausgeber in seinen Anmerkungen jedoch ebensowenig kommentiert wie die Vorgeschichte dieser Vorzeichenlosigkeit. Im Gegensatz dazu scheut er übrigens nicht davor zurück, den wenigen weiteren im Manuskript vorzeichenlosen Tönen – teils kommentiert, teils unkommentiert – Auflösungszeichen vorzuzeichnen. Ob diese Leerstellen, wie Westergaard demnach offensichtlich vermutet, in allen Fällen nur auf Nachlässigkeit zurückzuführen sind, bezweifle ich im übrigen, da es sich bei einigen der entsprechenden Stellen um ungelöste Oktav- und/oder Stimmführungsprobleme handeln dürfte.

- 6 Es ist durchaus anzunehmen, daß es sich hierbei um die frühesten Zeugnisse der bewußten Verwendung von Mikrotönen in der neueren europäischen Kunstmusik handelt. Um so erstaunlicher ist ihre bisherige konsequente Nichtbeachtung.
- 7 "Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni 1903–1919 (1927)", hrsg. von Jutta Theurich, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 19 (1977) 3, S. 163–211, S. 176 (im folgenden zitiert als: "Briefwechsel").
- 8 Neben den im Fall der George-Lieder bisher in der Literatur genannten Argumenten für eine frühe Datierung – deutsche Schrift im Gesangstext, syllabische Notation der Gesangstöne, z.T. Neigung zur Auflösung gehaltener Klänge in übergebundene kleine Notenwerte (vgl. Elmar Budde, *Anton Weberns Lieder op. 3. Untersuchungen zur frühen Atonalität bei Webern* [Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 9], Wiesbaden 1971, S. 14 f. und Brinkmann, a.a.O., S. 42 f. und S. 47) – sei noch einmal die Respektierung der Georgeschen Originalgraphie in den frühen Manuskripten erwähnt.
- 9 Schönberg schreibt, er sei "jetzt der Ansicht, daß diese Sache auf einem anderen Wege, als auf dem der Konstruktion, kommen wird" ("Briefwechsel", S. 176). Untersuchungen darüber, in welchem Zeitraum und in welcher Weise sich Schönberg und sein Schülerkreis mit dem Thema Mikrotöne auseinandergesetzt haben, sind Desiderata künftiger Forschung.
- 10 Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907). In der zweiten, erweiterten Ausgabe von 1916 (Leipzig) findet sich die einschlägige Passage über Drittel- und Sechsteltöne als erster Schritt der Annäherung an ein anzustrebendes noch umfassenderes Tonsystem auf S. 42 ff.
- 11 Die akademische Diskussion darüber, inwieweit man die George-Lieder in dieser Hinsicht als Wendepunkt nehmen kann, sei hier außer acht gelassen.
- 12 Auch hierin ergäbe sich eine gewisse Parallele zu Busoni, der die Sechsteltonskala als Überlagerung zweier gleich weit voneinander entfernter Dritteltone entwirft (Busoni, a.a.O., zweite Ausgabe 1916, S. 43).
- 13 Gerade dieser ist von den Revisionen betroffen: Neben der erwähnten Streichung der Baßtöne (bemerkenswerterweise beläßt Webern ausgerechnet die von T. 9 f.) ist auch die Oktavierung des ursprünglichen³ in T. 11 nur eine Bleistifteintragung. Ob es einen direkten Zusammenhang zwischen diesen Revisionen und der Eliminierung der Mikrotöne gibt, wäre zu prüfen.
- 14 Es ist vermutlich das erste Mal, daß Webern Sprechgesang einsetzt, möglicherweise sogar vor Schönbergs *Pierrot lunaire*, gar vor dem Melodram in den *Gurre-Liedern*.