

**Zeitschrift:** Sinfonia : offizielles Organ des Eidgenössischen Orchesterverband =  
organe officiel de la Société fédérale des orchestres

**Herausgeber:** Eidgenössischer Orchesterverband

**Band:** 25 (1964)

**Heft:** 8-10

**Nachruf:** Anton Webern

**Autor:** [s.n.]

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 15.03.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## ANTON WEBERN

*An die Werke des 1945 auf tragische Art ums Leben gekommenen Anton Webern werden sich unsre Liebhaberorchester nicht so leicht heranwagen. Trotzdem dürfte es interessant sein, sich von Zeit zu Zeit kurz mit dem Musikschaffen des 20. Jahrhunderts zu beschäftigen. Der Aufsatz stammt von einem ganz jungen Musikfreund und zeigt zugleich, welche Probleme heute auch unsre Jugend beschäftigen.* Red.

Ein Musikwissenschaftler schrieb in einer Arbeit über Anton Webern, daß es eine reizvolle Aufgabe wäre, die Dichtungen, die der Komponist für seine Lieder und Chorwerke wählte, auf ihre Beziehungen zu seinem Werk zu untersuchen. Unsere Aufzeichnungen möchten versuchen, auf die Tatsache hinzuweisen, daß vom Vokalschaffen Weberns her eine vertiefte Einsicht in den Geist seiner Musik möglich ist; daß aber die Lieder sich in einem gewissen Sinne von den instrumentalen Werken abheben.

Anton Webern ist mit der Dichtung mannigfach verbunden; seit seinen ersten Versuchen in der Komposition (die erste der erhaltenen Kompositionen ist ein unvollendet gebliebenes Lied zu Ludwig Uhlands Ballade «Siegfrieds Schwert», 1901/1902) bis zum letzten vollendeten Werk (II. Kantate, op. 31, 1943) hat der Komponist immer wieder Dichtungen verwendet. Mehr als die Hälfte des Gesamtwerks besteht aus Vokalkompositionen. Die Wahl der Texte ist bezeichnend für die jeweilige musikalische und geistige Situation. Allen Dichtungen aber ist ein bestimmter Ton eigen, der auf einen tieferen Zusammenhang im Schaffen Weberns deutet, der schon in den ersten Kompositionen, wenn auch nur andeutungsweise, erkennbar ist und in den Spätwerken zu immer klarer werdender Ausprägung gelangt.

Die Texte sind inhaltlich und formal keineswegs einheitlich. Wir finden solche von Georg Trakl (Die sechs berühmten Trakl-Lieder, op. 14, 1917—21, für hohen Sopran und verschiedene Soloinstrumente), aber auch Verse, die einem naiven Volksglauben entspringen, wie sie teilweise in der Sammlung des «Knaben Wunderhorn» enthalten sind. Bei den späteren Kompositionen (ab op. 23) liegen allen Vokalwerken (op. 23, 25, 26, 29, 31) Dichtungen von Hildegard Jone zugrunde. Vor allem in der reichsten Lieder-Epoche (op. 12—19) treffen wir die verschiedensten Texte an (Trakl, Kraus, Goethe, Chinesische Lyrik, Strindberg, Volkslieder, aus des «Knaben Wunderhorn» u. a.). Sie sind Ausdruck der seelisch-geistigen Spannungen, die der Erste Weltkrieg und die Nachkriegszeit in manchen Künstlern Europas hervorgerufen hatten. Marienkult und Passionsgedanken herrschen vor. Bezeichnend für Webern ist es, daß er diese Strömungen subjektiv verarbeitet und sich keiner bestimmten Richtung verschreibt.

Denn im Grunde ist jener Hang zum Mystisch-Religiösen, das in der Kriegszeit eine Reaktion auf das Zeitgeschehen war, für Webern nicht eine vorüber-

gehende Erscheinung (gewiß in ihrer spezifischen Ausprägung), sondern die sich immer stärker herauskristallisierende Idee des Komponisten. Die Kriegswirren und die Zerrissenheit der Nachkriegszeit hatten diesen Grundzug in Weberns Schaffen vorangetrieben. In jene Zeit, da er die Kompositionstechnik der Zwölftönigkeit mit dem Streichtrio (op. 20, 1927) übernimmt und zur Ausarbeitung breiterer musikalischer Gedanken wieder fähig wurde, fällt auch die beginnende Freundschaft (1926) mit der Dichterin und Malerin Hildegard Jone und ihrem Gatten, dem Bildhauer Josef Humplik. Im dichterischen Wirken der Hildegard Jone sah Webern mehr und mehr eine ihm verwandte Betrachtungsweise. Er bewunderte ihre mystische Kraft, den pantheistischen Glauben. Er sah in ihr die Nachfolge Goethes, was im Hinblick auf ihr Schaffen sicher überschätzt ist.

Anton Webern selber war ein geradezu fanatischer Liebhaber der Natur. Das Wachstum, das Organische in ihr schien ihm konkretester Ausdruck des Gesetzmäßigen, das er in seinem Schaffen zu verwirklichen suchte. Mit besonderer Zustimmung zitierte er aus Goethes Metamorphosenlehre: «Alle Gestalten sind ähnlich und keine gleicht der andern; und so deutet das Chor auf ein geheimes Gesetz, auf ein heiliges Rätsel!» Oder auch: «Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu kann man alsdann noch Pflanzen ins Unendliche erfinden... Dasselbe Gesetz wird sich auf alles übrige Lebendige anwenden lassen.»

Das Mystische läßt sich nicht nur in den Vokalwerken feststellen, wo es eine direkte Ausdeutung durch die jeweiligen Textgrundlagen erfuh, sondern wird erst in den Instrumentalkompositionen im eigentlichen Sinne klar. Denn es scheint mir, daß das Werk Weberns des Wortes nicht bedarf. Es ist bemerkenswert und bezeichnend, daß die Instrumentalwerke durchwegs intensiver in ihrer Gestaltung und Aussage sind und auch eine klarer faßbare musikalische Entwicklung aufweisen. Adorno beispielsweise weist daher wohl mit Recht darauf hin, daß die Lieder, im ganzen gesehen, gegen die Instrumentalwerke abfallen. Das liegt aber nicht an der artistischen Realisierung (im Gegenteil: Webern hat in seinen Liederkompositionen eindruckliche Beispiele von Vokalkunst abgegeben), sondern weist auf den geistigen Grund hin, der in den Werken mitklingt. Der Mystizismus Weberns, der dichterisch in der Metamorphosenlehre gipfelt und musikalisch in der Variation (vor allem Variationen für Klavier, op. 27, 1936; Variationen für Orchester, op. 30, 1940), ist doch nur gleichsam das nach außen gestülpte Wesen der Webernschen Musik (soweit es der Autor sieht, — bei aller Gefährlichkeit solcher Interpretationen). Die Lieder und Chorwerke, die diese Mystik sinnfällig machen, drücken sie sozusagen «programmatisch» (man entschuldige das Modewort) aus. In den Instrumentalwerken aber wird sie, und der Grund, aus dem sie kommt, durch rein musikalische Mittel transparent. (Sicher ist, daß es in den Vokalwerken Ueberschneidungen gibt.)

Wenn Dieter Schnebel in einem Artikel über Webern schreibt: «Die Formverläufe des Webernschen Spätwerkes lassen sich einzig mit Hilfe der Hegelschen Philosophie begreifen», so ist dies in seiner direkten Forderung gewiß über-

trieben, trifft aber doch im wesentlichen den Kern. Denn damit wird das Schaffen Weberns in einen bestimmten Rahmen gestellt, in eine Bewegung, als deren Teil er ihr verpflichtet ist. Philosophisch gesehen, erreichte sie in Hegel den Höhepunkt und trägt bis heute die Konsequenzen, zu denen die Hegelsche Philosophie geführt hat. Weberns Mystizismus läßt sich von hier aus mit dem Verweis auf Hegels Philosophie, die, psychologisch gesehen, ein Pantheismus oder Panlogismus, allgemein: Mystik ist, legitimieren.

Webern nimmt innerhalb des Schönbergkreises eine besondere Stellung ein. Er ist nicht dem gewissen Psychologismus gefolgt, der ein Ausdruck der Spät(Neo)romantik und des Expressionismus gewesen war. Er ist nicht der Psychologe (oder Psychograph), wie man es ihm während längerer Zeit unterschieben wollte, sondern der Philosoph, soweit das von einem Musiker gesagt werden kann. t.

### *Unsere Programme — Nos programmes*

Dem Redaktor ad interim, der etwas mehr als vierzig Programme bearbeiten durfte, die in der vorliegenden und der nächsten Nummer der «Sinfonia» in der üblichen einheitlichen Form erscheinen sollen, sind dabei einige Gedanken aufgestiegen. Die Arbeit der Redaktion würde wesentlich erleichtert, wenn auf den Programmen die Vornamen der Komponisten vollständig gedruckt und auch die Titel der aufgeführten Werke immer vollständig — also auch mit der Tonart, wo es üblich ist, und der Opuszahl, so sie vorhanden — angegeben würden. Es gibt vom selben Komponisten oft mehrere Sinfonien in Es-dur oder mehrere Orgelkonzerte in F-dur oder auch mehrere Hornkonzerte mit einer Romanze. Wenn die Veröffentlichung der Programme andern Sektionen dienen soll, so müssen die Werke eindeutig umschrieben sein. Die Angabe der Opuszahl ist unter diesen Umständen unerläßlich.

Die Redaktion schätzt in brieflicher Form verfaßte Programme nicht, da vom Absender meistens irgendeine wichtige Angabe vergessen wird. Auf Grund der Originalprogramme läßt sich unsere Rubrik leichter redigieren. Es sei übrigens in Erinnerung gerufen, daß die Originalprogramme in zwei Exemplaren an Herrn Zentralkassier B. Liengme, 1, rue J.J.-de-Staal, 2800 Delémont und nicht direkt an die Redaktion zu senden sind.

Le rédacteur par intérim se permet de communiquer quelques idées qui lui sont venues lorsqu'il dépouillait les plus de quarante programmes qui seront publiés dans la forme unifiée habituelle dans les présent et prochain numéros de «Sinfonia». Le travail de rédaction serait grandement facilitée si les sections voulaient bien imprimer les prénoms des compositeurs en toutes lettres et indiquer toujours les titres complets des oeuvres exécutées (donc y compris la tonalité et le numéro d'opus). Très souvent, un compositeur a écrit plusieurs symphonies en mi bémol majeur ou plusieurs concertos d'orgue en fa majeur