

Webern- Philologien

herausgegeben von

Thomas Ahrend und Matthias Schmidt

MUSIKZEIT Verlag Lafite

($\sigma =$)

Webern-Studien
Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe
Band 3

Webern-Philologien

*herausgegeben von
Thomas Ahrend und Matthias Schmidt*

MUSIKZEIT Verlag Lafite

Diese Seite wurde absichtlich frei gelassen.
This page is intentionally left blank.

Inhalt

Vorwort	6
Matthias Schmidt Zu einigen Voraussetzungen bei der Betrachtung eines Skizzenblattes von Anton Webern	9
Lukas Näf Weberns Tempovorstellung und ihre interpretationspraktische Rezeption Zur Symphonie op. 21	27
Regina Busch Weberns Streichquartett op. 28 und das Schriftbild seiner Partituren	41
Christian Martin Schmidt Hilft die Reihenanalyse bei der Edition von Zwölftonwerken Webers?	77
Felix Wörner Notenbild und Metatext Textgenetische Perspektiven auf den zweiten Satz („Kleiner Flügel Ahornsamen“) von Weberns Kantate op. 29	99
Monika Kröpfl Unspielbare Meisterleistung Zu Weberns Klavierauszug von Alfredo Casellas <i>Paganiniana</i> op. 65	123
Nikolaus Urbanek Familienchronik oder Flaschenpost? Text und Paratext in den Skizzen Anton Webers	135
Barbara Schingnitz und Tobias Schweizer Erarbeitung der Anton Webern Gesamtausgabe in einer digitalen Forschungsplattform	165
Neil Boynton Measures of Progress in Webern's Sketchbooks	175
Personenregister	210
Autoren	215
Impressum	216

Vorwort

Im Jahr 1993 wagte Reinhold Brinkmann folgende Prognose zur Webern-Forschung:

Es wird eine neue intensive Webern-Forschung geben. Und die nächsten Jahre dieser Webern-Forschung werden [...] notwendig von Philologie bestimmt sein. Die gegenwärtige Stille um Webern wird dieser per se stillen und esoterischen Arbeit förderlich sein.¹

Beinahe 25 Jahre nach dieser Einschätzung hat sie sich sicherlich zu einem gewissen Teil bewahrheitet. So sind insbesondere durch die Zugänglichkeit des größten Teils des Webern-Nachlasses in der Paul Sacher Stiftung seit Ende der 1980er Jahre mehrere wichtige, vorwiegend philologisch orientierte Arbeiten zu Webern erschienen. Nicht zuletzt durch die seit 2006 unternommenen Vorarbeiten zu einer Anton Webern Gesamtausgabe (AWG) wurde diese Entwicklung der Webern-Forschung konsolidiert.²

Allerdings scheint sich Philologie – auch Musikphilologie – nicht mehr in dem „stillen und esoterischen“ Zustand zu befinden, den Brinkmann 1993 offensichtlich als selbstverständlich voraussetzen konnte. Der generelle, durch digitale Techniken geprägte Medienwandel heutiger Tage lässt auf die Frage, was denn mit dem Gegenstand, also dem ‚Logos‘, um den sich Philologie bemüht, gemeint sei, keine einfachen Antworten mehr zu. Das mögliche Objekt von Philologie ist längst nicht mehr nur schriftgebunden, sondern findet sich in verschiedensten Medien, von denen das ‚Bild‘ (und insbesondere das bewegte Bild) in der gegenwärtigen Anwendung digitaler Techniken das wirkungsmächtigste zu sein scheint. Der (handschriftliche oder gedruckte) ‚Texte‘ lesende Philologe gerät dabei im aktuellen Kultur- und Wissenschaftsdiskurs unter einen immer stärkeren Legitimationszwang. (Als zurückgezogener ‚Bücherwurm‘ wurde er vermutlich selbst in einer bildungsbürgerlichen Sphäre nur augenzwinkernd hochgeschätzt. Es bleibt abzuwarten, inwieweit er vom sich vor den Computerbildschirm zurückziehenden ‚Nerd‘ abgelöst werden wird.) Die philologische Beschäftigung mit Musik ist diesem Legitimationszwang schon immer in einem besonderen Maße ausgesetzt gewesen, insofern die Fixierung von ‚Klang‘ als ‚Text‘ dem Gegenstand einen seiner wirkungsvollsten Aspekte zu rauben scheint. Es gehört zu den größten Herausforderungen gegenwärtiger Musikphilologie, diesen (scheinbaren) Widerspruch fruchtbar zu machen und aufzuzeigen, wie umgekehrt zumindest für ein historisch interessiertes Verständnis von Musik der ‚Text‘ den ‚Klang‘ substanzial bereichern kann.

1 | Reinhold Brinkmann, „Anton Webern. Eine Situationsbeschreibung“, in: *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionssprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hg. von Hermann Danuser und Günter Katzenberger, Laaber: Laaber, 1993 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 4), S. 273–286, hier S. 284.

2 | Zur Anton Webern Gesamtausgabe vgl. www.anton-webern.ch (Aufruf: 4. Januar 2016).

Philologie wird aber nicht nur durch Medienwandel und – wie im Falle der Musikphilologie – durch konkurrierende mediale Verfasstheiten des zugrundeliegenden ‚Logos‘ problematisch, sondern auch durch die Frage nach der Art und Weise des ‚philein‘, der Liebe oder Zuneigung, d. h. ihrer (methodischen) Herangehensweise an das Wort oder (musikalische) Zeichen. Das zum heutigen akademischen Standard gehörende Bewusstsein für einen Methodenpluralismus der Geistes- und Kulturwissenschaften betrifft auch deren zuvor selbstverständlich vorausgesetzte philologische Grundlegung, und es gibt schon längst nicht mehr die eine ‚Philologie‘, sondern verschiedenste konkurrierende bzw. sich gegenseitig ergänzende philologische Arbeitswege: Neben der traditionellen, mit ‚kritischen‘ Verfahren authentische und abgeschlossene Texte konstituierenden Editionsphilologie stehen heutzutage beispielsweise philologische Ansätze wie critique génétique oder material philology, die das Prozesshafte des Schreibens oder die Materialgebundenheit der Quellen in den Mittelpunkt philologischer Erkenntnisinteressen rücken. Auf welche Weise und mit welchen Zielen solche neuen Ansätze der Textphilologie auf musikalische Zusammenhänge übertragen werden können, scheint allerdings noch nicht hinreichend geklärt bzw. erprobt worden zu sein. Gleichwohl dürfte auch Musikphilologie heutzutage kaum noch auf eine einheitliche Methode zurückzuführen sein und man darf analog wohl auch von ‚Musikphilologien‘ sprechen.

Zeigt diese Pluralbildung eine Orientierungskrise im Verhältnis der Philologie zu ihren Objekten an, weil sie sich dazu gezwungen sieht, eine lange gepflegte handwerkliche Selbstgewissheit editionswissenschaftlicher Arbeit ihrerseits problematisieren zu müssen? Im besten Fall fordert sie dazu heraus, gerade solche Methoden zu reflektieren und zu vergleichen, die jeder Selbstverständlichkeit im Umgang mit dem Medium Text und jeder Eindeutigkeit des Zugriffs auf ihren Gegenstand die Grenzen aufzeigen. Und mit einem solchen kritisch-reflektierenden Selbstverständnis mag Philologie auch dazu taugen, manche Folgeerscheinung jenes cultural turn zu hinterfragen, dem kritisches Denken mitunter nicht aus Materialskeptizismus, sondern aus den „Abstraktionsfallen“ von Metadiskursen erwächst.³

Der vorliegende Band versammelt Beiträge verschiedener Autoren, die philologische Fragen zu Anton Webern verhandeln. Dabei wurde eine möglichst große Bandbreite unterschiedlicher Ansätze und Fragestellungen – im Sinne möglicher „Webern-Philologien“ – angestrebt, ohne freilich eine systematische Vollständigkeit erreichen zu wollen oder zu können. Verbunden sind sie über jenen Skeptizismus, der gerade mithilfe dessen, was Brinkmann die „stille und esoterische Arbeit“ am Gegenstand nennt, Anschlussmöglichkeiten an eine breitgefächerte Vielfalt von Erkenntniszusammenhängen sucht. Auf Beiträge zu editionsphilologischen Fragen im engeren Sinne wurde bewusst verzichtet (diese werden in den Editionen der

3 | Vgl. Jürgen Paul Schwindt, „Einleitung“, in: *Was ist eine philologische Frage?*, hg. von ders., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, S. 9 bzw. 18.

AWG behandelt), Reflexionen zur methodischen Grundlegung von Editionen werden gleichwohl häufig berührt. Im Vordergrund stand das Bestreben, einen Querschnitt gegenwärtiger philologischer Beschäftigungen mit Webersn Musik zu dokumentieren, der hoffentlich als Anregung und Ausgangspunkt weiterer Diskussionen auch über allgemeine Musikphilologien dienen kann.

Die Beiträge wurden größtenteils von den Herausgebern (und teilweise vom ehemaligen Mitarbeiter der AWG, Nikolaus Urbanek) ab 2010 bei den Autoren angefragt, ohne eine spezifische Thematik im Rahmen denkbarer ‚Webern-Philologien‘ vorzugeben. Einige Texte resultieren aus Vorträgen, die den thematischen Bereich berührten und daher dankbar in den entstehenden Band mit aufgenommen werden konnten: Neil Boyntons Text ist die Ausarbeitung eines Referates zur Tagung „Analyser les processus de création musicale“ / „Tracking the Creative Process in Music“ vom 29. September bis 1. Oktober 2011 in Lille; Christian Martin Schmidts Beitrag stellt die schriftliche Fassung eines Vortrags dar, den er am 20. Mai 2014 am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel gehalten hat.

Unser Dank gilt allen Autorinnen und Autoren der hier versammelten Beiträge für ihre Bereitschaft zur Mitarbeit und ihr großes Engagement. Der Paul Sacher Stiftung, Basel, danken wir herzlich für die Bereitstellung von Quellen-Reproduktionen aus der Sammlung Anton Webern, der Universal Edition, Wien, für die freundliche Genehmigung zur Publikation der Abbildungen und Notenbeispiele im vorliegenden Band. Der Druck erfolgte mit freundlicher Unterstützung der Berta Hess-Cohn Stiftung, Basel.

Thomas Ahrend und Matthias Schmidt

Zu einigen Voraussetzungen bei der Betrachtung eines Skizzenblattes von Anton Webern

Matthias Schmidt

Deutungen einer Quelle

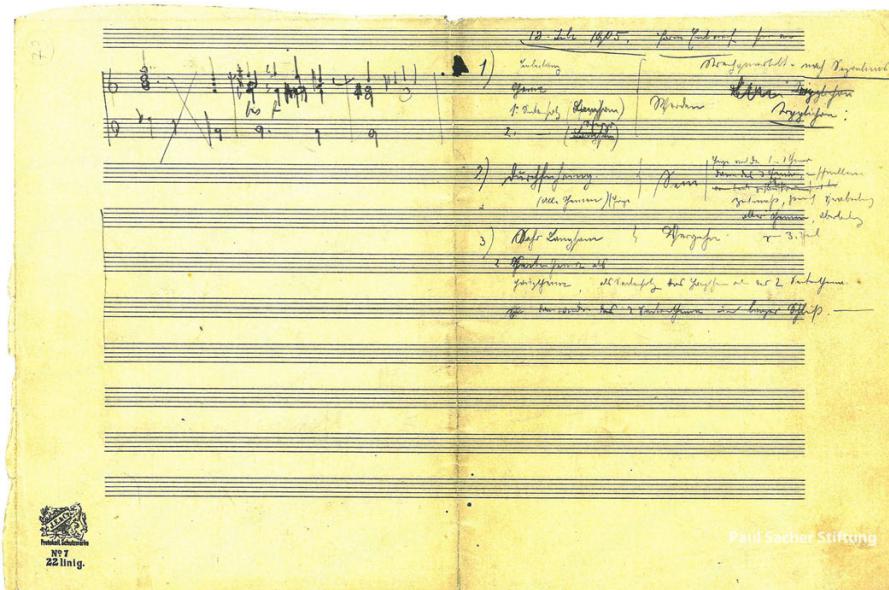
Im Verlauf jeder Arbeit mit historischen Quellen wird eine methodologische Entscheidung darüber notwendig, ob diese Quellen als Voraussetzung oder als Ergebnis eines geschichtlichen Darstellungszusammenhangs nutzbar gemacht werden sollen. Mit Hintergründen und Konsequenzen dieser Entscheidung beschäftigt sich der folgende Text, der hierfür beispielhaft ein Skizzenblatt von der Hand des einundzwanzigjährigen Anton Webern in den Blick nehmen wird. Weniger also das Blatt selbst ist daher Gegenstand der Untersuchung als vielmehr die Art und Weise des wissenschaftlichen Umgangs mit ihm. Die Quelle ist bereits in ihrer Bedeutung von der Forschung gewürdigt und mehrfach als Vorlage für kulturgeschichtliche, ästhetische und biographische Betrachtungen zu Webers Jugendwerk genutzt worden. Auffällig erscheint innerhalb der vergleichsweise intensiven Rezeptionsgeschichte des Blattes allerdings, dass es bislang vorwiegend zur Erläuterung von Lebens- und Werkkontexten, nicht aber als philologische Quelle genutzt wurde (und entsprechend findet sich bislang auch keine korrekt transkribierte Publikation¹).

Dies hat seine Gründe nicht zuletzt in der historiographischen Anziehungs- kraft des Blattes: Sein entscheidender Attraktionspunkt ist ein offenkundiger Zusammenhang mit einem Streichquartett-Satz Webers von 1905 (M 79; im Folgenden: *Streichquartett [1905]*) und einer wenige Jahre zuvor entstandenen Bilderreihe des Malers Giovanni Segantini. Dieses später sogenannte „Alpen-Triptychon“ hatte Segantini ursprünglich als Teil einer zusammenhängenden Gruppe von Gemälden (zu denen auch Lünetten und Medaillons gehörten) für einen Pavillon auf der Weltausstellung in Paris 1900 entworfen. Aus finanziellen Gründen konnte der Plan nicht verwirklicht werden; zumal starb der Künstler 1899 über der Arbeit. Die bis zu diesem Zeitpunkt entstandenen drei Gemälde *Armonie della vita*, *La natura* und *Armonie della morte* erlangten jedoch bald gleichsam als letztes Vermächtnis des Künstlers Berühmtheit und waren etwa im Januar 1901 anlässlich der „IX. Kunstausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs“ in der Wiener Secession zu sehen (hier wurden die Titel der Bilder frei mit „Werden“, „Sein“ und „Vergehen“ übersetzt); in den folgenden Jahren waren sie auf zahlreichen Ausstellungen in ganz Europa präsent.²

1 | Günter Metkens Übertragungsversuch etwa stimmt nur ungefähr und ist von zahlreichen Fehlern durchsetzt (vgl. Günter Metken, „Eine Musik wie Segantinis Bilder“: Anton Webers Erstes Streichquartett“, in: ders., *Laut-Malereien. Grenzgänge zwischen Kunst und Musik*, Frankfurt am Main: Campus, 1995, S. 115–124, hier S. 121 f.)

2 | Die entsprechenden Orte sind: Mailand (1899 und 1900), Monaco (1900), Paris (1900), Budapest (1901), Rom (1902) und Berlin (1903) (nach: Annie-Paule Quinsac, *Segantini. Catalogo generale*, Mailand: Electa, 1982).

Webern muss das Bild im Original oder in einer der zeitnah verbreiteten Reproduktionen kennengelernt haben und war offenbar dazu bereit (so jedenfalls bezeugt es das von Anton Webers Hand beschriftete Blatt aus einem Skizzenkonzert zum *Streichquartett* (1905) in der Paul Sacher Stiftung, Basel), eine nähere kompositorische Auseinandersetzung mit Segantinis Bildern in Erwägung zu ziehen.



*Abbildung 1:
Anton Webern, Form-Entwurf zum
Streichquartett (1905)
(Paul Sacher Stiftung, Basel,
Sammlung Anton Webern)*

Bei Webers Schriftzeugnis zu Segantini³ handelt sich um ein mit elf Notensystemen bedrucktes Notenblatt, das an seinem oberen Rand von seiner vormals oberen Hälfte abgetrennt wurde und in der Mitte eine vertikale Knickfalte aufweist. Auf der linken Hälfte der Recto-Seite befindet sich eine Musiknotation, auf der rechten Hälfte ein mehrzeilig niedergelegter Text. Auf der Verso-Seite befinden sich weitere musikalische Skizzen. Der rechte Teil der Recto-Seite ist mit „13. Juli 1905.“ datiert. Der mit „Form Entwurf für ein | Streichquartett nach Segantinis | Tryptichon [sic]“ betitelte folgende Text ist mit Bleistift möglicherweise in einem Zuge niedergeschrieben

³ | Vgl. die detaillierte Auseinandersetzung mit den Skizzen zum *Streichquartett* (1905) bei Thomas Ahrend, „Entwurf oder Ausführung? Die Quellen zu Webers Streichquartett (1905)“, in: *Musiktheorie* 30/4 (2015), S. 316–332.

worden (Unterbrechungen im Schreibfluss zeigen sich vorwiegend im Rahmen von Einzelkorrekturen). Hierbei sind den drei, erwähntermaßen in Wien verbreiteten Übersetzungen der Bildtitel Segantinis: „Werden“, „Sein“ und „Vergehn“ genau ausführte musikalische Satzbezeichnungen („Thema“, „Scherzo“) und Spieltechniken (wie „Fuge“) zugewiesen.

Im mutmaßlich für den Eigengebrauch notierten Text treten keine vollständigen Nominalsätze auf, selten Prädikate; als grammatischen Einheiten lesen sich die mit Zahlen versehenen Abschnitte wie ein Ablaufplan, der mit seinen Abkürzungen und seinem Mangel an stimmiger Begriffssystematik wohl in erster Linie als private Gedächtnisstütze dienen möchte, die auf einen ausführlicheren kompositorischen Plan hindeutet. Der Text entspricht in solchem Sinne einer Themenübersicht in der Untergliederung der Teile mit arabischen Ziffern und schließenden Klammern, Unterabschnitten durch arabische Ziffern mit und ohne Punkt und erinnert entfernt an damals in der musikwissenschaftlichen Literatur gängige formale Überblicksdarstellungen zum Kompositionserlauf von Einzelwerken (auch Webers Lehrer Schönberg hat solche gelegentlich, wenngleich in instruktiver Ausführlichkeit, verfasst⁴).

	<u>13. Juli 1905.</u>	<u>Form Entwurf</u> für ein
1)	<i>Einleitung</i>	<i>Streichquartett nach Segantinis</i>
	<i>Thema</i>	[?] <i>Bildern</i> [?] <i>Tryptichon</i>
	<i>1. Seitensatz (</i> [?] <i>Scherzo</i> <i>→} Langsam)</i>	{ <i>Werden</i> <i>Tryptichon:</i>
	<i>2. - (Langsam(Scherzo))</i>	<i>Fuge mit dem 1 u 2 Thema</i>
		<i>dann das 3 Thema (in schnellem)</i>
2)	<i>Durchführung</i>	{ <i>Sein</i> <i>wenn beide zusammen(‘en’) kommen sind ‘tret’</i>
	<i>(alle Themen)/Fuge</i>	<i>(Zeitmaß, hernach Verarbeitung</i>
		<i>aller Themen, Überleitung</i>
3)	<i>[L→]Sehr Langsam</i>	{ <i>Vergehn</i> <i>zum 3. Theil</i>
	<i>{2} [Th→] Seitenthema als</i>	
	<i>Haup[t]thema . . als Seitensatz das Haup[t]thema oder das 2. Seitenthema</i>	
	<i>? ‘eu’? dann wieder das 2 Seitenthema und langer Schluß. —</i>	

Abbildung 2:
Anton Webern, Form-Entwurf zum
Streichquartett (1905)
(Transkription:
Anton Webern Gesamtausgabe)

4 | Vgl. zum Beispiel Schönbergs Einführung zu seinem Streichquartett op. 7 in: *Die Musik* 6/18 (1906/07), S. 332–334.

Neben dem textlichen Entwurf sind weitere Notenskizzen und eine Reinschrift überliefert, deren Ende über einen Monat später datiert ist, und an der in der Folgezeit noch weitere kleinere Änderungen (an den letzten Takten des Quartetts) vorgenommen werden. Von wesentlicher Bedeutung ist nun, dass in allen weiteren Skizzen wie in der Reinschrift eine Bezugnahme auf Segantini durch keine anderen Hinweise mehr explizit gemacht wird. Der Reinschrift hat Webern vielmehr einen Text des Mystikers und Theosophen Jakob Böhme vorangestellt, den er den *Offenbarungen des Wachholderbaums*, einem populärphilosophischen Buch Bruno Willes, entnommen hat.⁵

Fragen an die Wirkungsgeschichte

Die Tatsache, dass sich im überlieferten Notentext keinerlei Hinweise auf eine (möglich programmatisch intendierte) Bezugnahme auf Segantini finden, hat dazu beigetragen, dass das betreffende Skizzenblatt ausgesprochen widersprüchlichen Deutungsversuchen unterworfen war. Die Wirkungsgeschichte des Skizzenblattes besitzt zunächst einige beachtenswerte konjunkturabhängige Voraussetzungen. Segantini war erwähntermaßen ein (gerade in Wien um 1900) hochangesehener und vielbeachteter Avantgarde-Maler, dessen Ruhm nach seinem Tode allerdings bald wieder verblasste. Bereits nach dem Ersten, insbesondere aber nach dem Zweiten Weltkrieg geriet seine Kunst zunehmend in Vergessenheit und wurde nurmehr mit einem verstiegenen Symbolismus des Fin de siècle in Verbindung gebracht. Erst in den vergangenen Jahrzehnten lässt sich eine neue Aufmerksamkeit für den Neoimpressionisten und Divisionisten Segantini feststellen.⁶ Die Rezeption der Werke des ein Vierteljahrhundert jüngeren Webern kennt demgegenüber ganz andere, nachgerade komplementäre Auf- und Abschwünge. Webern ist erst nach seinem Tod zu breiterem internationalem Ruhm gekommen, als überwältigend wirkungsreicher Richtungsgeber für die Nachkriegsavantgarde der 1950er und -60er Jahre: Sein Œuvre stand in jener Zeit für einen streng konstruktiven Stil der Dodekaphonie und eine sich gesellschaftlichen Normen entziehende Radikalität der asketischen Strukturbildung, die ihm die Rolle eines Visionärs der seriellen Musik zuwies.

5 | Bruno Wille, *Offenbarungen des Wachholderbaums*, Leipzig: Diederichs, 1903, S. 2: „Was aber da für ein Triumphieren im Geiste gewesen, kann ich nicht schreiben oder reden; es lässt sich auch mit nichts vergleichen, als nur mit dem, wo mitten im Tode das Leben geboren wird, und vergleicht sich mit der Auferstehung der Toten. In diesem Lichte hat mein Geist alsbald durch alles gesehen und an allen Kreaturen, selbst an Kraut und Gras, Gott erkannt, wer er sei und wie er sei, und was sein Wille ist.“

6 | Vgl. etwa zu zuletzt: *Segantini*, Ausstellung, Fondation Beyeler, 16. Januar bis 25. April 2011, Riehen/Basel und Ostfildern: Beyeler-Museum / Hatje Cantz, 2011, oder: *Revolution des Lichts – Italienische Moderne von Segantini bis Balla*, Ausstellung, Kunsthaus Zürich, 26. September 2008 bis 11. Januar 2009, Ostfildern: Hatje Cantz, 2008.

Daher aber bedeutete der Fund des Blattes eine doppelte Hypothek: innerhalb von Webers Werk und in Bezug auf Segantini. Zunächst ignorierte man die noch von einem spätromantischen Einsatz der Dur-Moll-Tonalität getragenen Kompositionen, oder man nahm sie mit dem festen Vorsatz in Augenschein, ihnen Vorahnungen einer späteren formalstrukturellen Meisterschaft des Zwölftonkünstlers Webern ablauschen zu können. So fand man auch bereits im *Streichquartett* (1905) Spuren einer wesentlich später von Webern eingesetzten Reihenordnung und meinte in deren besonders früher Verwendung zudem einen „bestimmten Widerspruch“ gegen die „Gesellschaft“ seiner Zeit ausfindig machen zu können.⁷ Eine Komposition aus der Königsgattung der „absoluten“ Musik mit programmmusikalischen Elementen versetzt zu sehen, die sich zudem noch den bildnerischen Gesetzen eines Malers von schwankender Reputation unterordnete, konnte bestenfalls einem von den modischen Synästhesiebemühungen seiner Zeit umgetriebenen jugendlichen Webern zugebilligt werden. Vermutlich deshalb entwickelte sich mit dem zunehmenden Bekanntwerden des Skizzenblattes zugleich eine Argumentationsstrategie, die das Quartett als Beweis für Webers rege Anteilnahme am „Zentralwahn“⁸ des synästhetischen Denkens um 1900 deutete.

Die historiographischen Mechanismen funktionieren mithin auch hier wenig überraschend: Eine zuvor unbekannte Quelle wird mit ihrem Einspeisen in den wissenschaftlichen Diskurs nicht dazu genutzt, um neue Geschichtsbilder zu entwerfen, sondern sie wird vielmehr in bestehende Theoriekonzepte zu integrieren versucht. Jedes kontextuelle Einbinden einer Quelle in einen Darstellungszusammenhang schafft bekanntlich eine Ordnung, eine Lebendigkeit von rekonstruierten Handlungen, eine Kausalität von Ereignissen, die zunächst eine solche des Darstellenden selbst ist. Entsprechend sind solchermaßen dargelegte Quellen immer bereits durch ihren Autor gedeutete, und dies meint pointiert formuliert: in einen durch den Blick des Autors fiktional werdenden Zusammenhang eingebundene Quellen. Solche Fiktionalisierung ist in geschichtlichen Prozessen stets am Werk, „weil das ereignisfähige Was eines historischen Geschehens immer schon durch das perspektivische Wann seiner Wahrnehmung oder Rekonstruktion, aber auch durch das Wie seiner Darstellung und Deutung bedingt ist, in seiner Bedeutung also ständig weiterbestimmt wird“.⁹

Das Sprechen über Quellen ist entsprechend ein wesentlich interessengeleiteter Prozess: Es wird durch diese Interessen vorgeformt und muss dabei auf Vollständigkeit verzichten. Das zeitweise Nebeneinander der Wirkungsgeschichte von einem

7 | Heinz-Klaus Metzger, „Über Anton Webers Streichquartett 1905“, in: *Anton Webern I*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik (Musik-Konzepte, Sonderband), 1983, S. 76–111, hier S. 80.

8 | Gösta Neuwirth, „Musik um 1900“, in: *Art Nouveau, Jugendstil und Musik*, hg. von Jürg Stenzl, Zürich: Atlantis, 1980, S. 95.

9 | Hans Robert Jauß, „Der Gebrauch der Fiktion in Formen der Anschauung und Darstellung der Geschichte“, in: *Formen der Geschichtsschreibung*, hg. von Reinhart Koselleck, Heinrich Lutz und Jörn Rüsen, München: dtv, 1982, S. 416.

Beweisstück avantgardistischen Purismus' und einem Musterbeispiel des synästhetischen Zeitgeistes mag zwar fragwürdig erscheinen; es ist vor diesem Hintergrund jedoch kein außergewöhnliches Rezeptionsphänomen. Um ein gewisses Maß an Glaubwürdigkeit der Quellendeutung zu gewährleisten, erscheint zunächst ein historisches Bewusstsein für die eigene Zeitgenossenschaft notwendig. Ausgehen sollte eine solche Betrachtung nicht von unhinterfragt bestehenden Geschichtsbildern und deren Theorien, sondern vom untersuchten Quellenbestand und dessen greifbarer Evidenz. Es hätte sich mithin auf „das Bedingende, nicht das Bedingte“¹⁰ zu konzentrieren. Dabei müsste eine solche Bemühung gleichwohl nicht mit einem Verleugnen theoretisch-ästhetischer Denkansätze einhergehen. Sie sollte aber versuchen, mithilfe der untersuchten Quelle eine grundlegende „Skepsis“ in jenes „Wertedenken“ hineinzutragen,¹¹ das durch einseitige Überzeugungen wie diejenige von Webern als Avantgarde-Puristen hier oder als spätromantischem Synästhetiker dort getragen wird.

Die Aufgabe müsste das Moderieren von (zumindest vermeintlich einander widersprechenden) Einseitigkeiten wie der genannten sein, aber statt einer „Urteilsenthaltung“ könnte eine Untersuchung gleichwohl einen grundlegend „experimentellen Zugang zur Welt“ als Voraussetzung akzeptieren.¹² Ziel wäre es dabei, im Wechselspiel zwischen der Quelle und den verschiedenen, durchaus einander widersprechen könnenden Kontextargumenten die vergleichsweise eingeengte Interessensperspektive und Begrenztheit des eigenen Horizonts transparent zu machen, dieses Interesse als dadurch wesentlich unabschließbares Unternehmen anzuerkennen und aus ihm entsprechend komplexe Fragen zu generieren. Eben nicht nur: Was und warum wurde etwas überliefert? Sondern auch: Was ist überhaupt überlieferbar, angesichts einer auf ihre Interpretation durch Aufführung angewiesene Kunstform wie der Musik? Was sind die Funktionen und Perspektiven der Quelle in der Erwartung der Betrachtenden? In welcher Absicht wird die Quelle von ihrem Autor aufbewahrt: als praktische Erinnerungshilfe, als historisch bewusstes Dokument für die Nachwelt?

Formanalysen

Vor dem ersten Erscheinen der Noten des *Streichquartetts* (1905) gibt es keinen publizierten Hinweis auf die Existenz des Skizzenblattes. Der folgende Überblick zu dessen Rezeptionsgeschichte muss folglich mit der Edition des Streichquartetts beginnen. Das Werk erschien 1961 bei Carl Fischer in New York, wurde aus Hans Moldenhauers privater Webern-Sammlung von James Beale herausgegeben und mit

10 | Christian Benne, „Philologie und Skepsis“, in: *Was ist eine philologische Frage?*, hg. von Jürgen Paul Schwindt, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, S. 197.

11 | Ebd., S. 203 f.

12 | Ebd., S. 204.

einem Vorwort von Moldenhauer versehen. Ausdrücklich verweist Moldenhauer in diesem Rahmen zwar auf einen „formal plan“ Webers, der die Nähe zu Segantinis Triptychon belege, verbindet diesen Hinweis aber vorrangig mit einem bis dahin unveröffentlichten Tagebuch-Eintrag Webers,¹³ der dessen Wertschätzung für Segantini dokumentiert. Der Abdruck der Tagebuch-Bemerkung Webers muss als von außerordentlicher Bedeutung erachtet werden, weil er die zukünftige Wahrnehmung des Skizzenblattes als Kontextinformation wesentlich mitgeprägt hat. Der Eintrag, auf den sich Moldenhauer bezieht, entstand acht Monate vor der Komposition des Streichquartetts, im November 1904, anlässlich einer „Eroica“-Aufführung, die Webern besucht hatte. Es heißt darin unter anderem:

„Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor andern auszeichnen, und sie ist auch die meinige.“ Das wäre das beste Motto zur „Eroica“.

Aus Trauer u. Leid ringt sich der Held zu strahlender Kraft empor, zu einer Reinheit und erhabenen Güte, die alles niedrige, allen Schein verachtet, aus einem befregenden Hass [sic?] heraus, und die nur eines will und ist „Wahrheit“[.]
[...]

Ich sehne mich nach einem Künstler in der Musik, wie's Segantini in der Malerei war, das müßte eine Musik sein, die der Mann einsam, fern allen Weltgetriebes, im Anblick der Gletscher, d. ewiges [sic] Eises u.[.] Schnees, der finstren Bergriesen schreibt, so müßte sie sein wie Segantinis Bilder.

Das Brausen d[es] Alpensturmes, die Wucht der Berge, das Leuchten der Sommersonne auf den Blumenwiesen, das alles müßte in der Musik sein – eine unmittelbare Geburt der Alpen-einsamkeit[.]

Der Mann wäre dann der Beethoven unsrer Tage.

Es müßte wieder eine Eroica kommen, aber eine die um 100 Jahre jünger ist.¹⁴

Möglicherweise aufgrund des Fehlens einer werkrelevanten Differenzierung des Hinweises auf Segantini im Vorwort fand die entsprechende Bemerkung Moldenhauers zunächst freilich kaum weitere Beachtung, etwa in Edward T. Cones ausführlicherer Besprechung des Streichquartetts von 1967, die wesentlich auf Webers komplexe Konstruktionstechnik im Schatten seines Lehrers Schönbergs zielt.¹⁵ 1973 wurde Moldenhauer selbst im Rahmen eines öffentlichen Vortrages deutlicher: Erneut wies er auf das Skizzenblatt hin, dem er nun zubilligte, das „Unklare“ der

13 | Hans Moldenhauer, „Prefatory Note“, in: Anton Webern, *String Quartet* (1905), hg. von James Beale, New York: Carl Fischer, 1961, S. 3.

14 | Anton Webern, „Drei frühe Tagebücher“, transkribiert und kommentiert von Barbara Schingnitz, in: *Der junge Webern. Texte und Kontexte*, hg. von Thomas Ahrend und Matthias Schmidt, Wien: Lafite, 2015 (Webern-Studien 2b), S. 215–324, hier: S. 254 (6. November 1904; zitiert ohne Darstellung der Korrekturschichten).

15 | Edward Toner Cone, „Webern's Apprenticeship“, in: *The Musical Quarterly* 53/1 (1967), S. 47–49. Ebenso wenig erwähnt wird das Triptychon in der ausführlichen Analyse des Streichquartetts (1905) bei: Lynus P. Millers, *The Relationship between compositional technique and scoring in the works for string quartet by Anton von Webern (1883–1945)*, Dissertation, University of Kansas, 1969, S. 13–34.

„bisher gemachte[n] Mutmaßungen über den Gehalt des Quartetts“ beseitigen zu können.¹⁶ Und fünf Jahre darauf erschien Moldenhauers wohl wirkungsreichster Webern-Text: die erste große Monographie zu Leben und Werk (in deutscher Übersetzung zwei Jahre später). Hier berichtet Moldenhauer nun konkreter vom Streichquartett, zu dem Segantinis Gemälde „tatsächlich den Vorwurf abgab“.¹⁷ Webern habe sich, wie aus einer Skizze hervorgehe, von Segantinis Triptychon „inspirieren“¹⁸ lassen. Er stellt die Verknüpfung zu einer weiteren Tagebuch-Notiz von 1902 aus München her, in der Webern ein Segantini-Bild, das er in der Neuen Pinakothek gesehen hat, lobend erwähnt. Moldenhauer betont zudem erneut die Verbindung zu jenem Segantini/Beethoven-Vergleich Webers von 1904, die er bereits im Vorwort zur Partitur von 1961 angemerkt hatte.

1905, so resümiert Moldenhauer, „fand er [Webern] in Segantinis Triptychon die Inspiration“ zum Streichquartett, und das Werk stimme „in seiner Struktur mit der malerischen Vorlage überein“.¹⁹ Hernach reißt ihn die visuelle Metaphorik zu einer von bildnerischen Impressionen geprägten Stückbeschreibung im Stile der Konzertführerlyrik des 19. Jahrhunderts hin, in welcher das „tiefe Brüten“ der Musik erst im Finale „Frieden die Düsterheit vertreibt wie Sonnenstrahlen, die nach einem Berggewitter durch die Wolken brechen“²⁰. Solche Per-aspera-ad-astra-Rhetorik zeigt eine biographische und analytische Kontextualisierung, welche die Quelle als Indiz für Übereinstimmungen von Leben und Werk auffasst. Bedeutsam ist Moldenhauers Interpretation deshalb, weil sie zwangsläufig das erste Fundament für die Wirkungsgeschichte des Papiers bildete, da es für viele Jahre, auch noch nach Erscheinen des Buches, nicht öffentlich zugänglich war. Moldenhauers unhinterfragte Verbindungen etwa zwischen Tagebuch-Eintrag und Skizzenblatt sind zwar naheliegend. Leicht kann dabei allerdings ein Deutungskurzschluss entstehen: Zu fragen wäre nämlich, ob hier nicht der Eintrag dem Skizzenfund überhaupt erst seine Interpretationsperspektive verliehen hat, weil die Verbindung zwischen der Malerei Segantinis und dem, was sich Webern für eine höchstwertige Musik „unserer Tage“ (und damit natürlich auch der eigenen) erhofft, so widerspruchlos evident erscheint, dass sie die theoriefähige Voraussetzung für die Deutung der Quelle bilden muss.

In Kenntnis zumindest dieser selektiven Informationen aus der Biographie Moldenhauers ist jede weitere Auseinandersetzung mit dem Gegenstand zu betrachten. Interessanterweise fehlt in den ersten beiden, danach erschienenen umfangreicher analytischen Studien zum *Streichquartett (1905)* ebenso wie weiteren kleineren Aufsätzen zu Webers Frühwerk insgesamt, die vom Beginn bis um die

16 | „Anton Webern – Neue Sichten. Ein Gespräch zwischen Hans Moldenhauer und Harald Goertz“, in: *Beiträge 1972/73*, hg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Kassel: Bärenreiter, 1973, S. 96 f.

17 | Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich: Atlantis, 1980, S. 66.

18 | Ebd., S. 75.

19 | Ebd.

20 | Ebd.

Mitte der 1980er Jahre erschienen, eine Diskussion des Hinweises von Moldenhauer. Und dies möglicherweise geflissentlich: Jan Maegaards methodischer Zugriff eines Aufsatzes von 1980 steht auf der Grundlage einer Theorie der „absoluten“ Musik und eines Bildes von Webern als Komponisten, das stark von der Rezeption seiner Werke seit den 1920er-Jahren geprägt ist. Entsprechend streicht Maegaard bereits hier die visionären Qualitäten des Streichquartetts im Hinblick auf die neue Musik heraus: „Ein solches Stück 1905 im wienerischen Raum zu konzipieren, ist als Pionierat zu werten.“²¹ Heinz-Klaus Metzger²² und Gertraud Cerha²³ sprechen in ähnlicher Stoßrichtung wenige Jahre später emphatisch von der praktizierten „Atonalität“ von Webers mit E-Dur vorgezeichneter Komposition.²⁴ Die „Musikgeschichte“, so Metzger, werde angesichts eines solchen Stük „von epochaler Tragweite“, „umgeschrieben werden müssen“²⁵. Metzger argumentiert mit der zeitgleichen Entstehung von Schönbergs erstem Streichquartett und markiert Querbezüge, die zum einen einen „überwältigenden Einfluss“ des Lehrers auf den Schüler dokumentierten, zum anderen aber „mit unglaublicher Antizipation“ auch „Konstruktionsverfahren“ anbahnten, die viel spätere, „nämlich multidimensionale serielle Techniken im Keim bereits ausgebildet enthalten“.²⁶ Webers Streichquartett bildet in dieser geschichtsteleologischen Argumentationsweise sozusagen das Scharnier zwischen dem frühen Schönberg (der erweiterten Tonalität) und der seriellen Nachkriegsavantgarde.

Auch Reinhard Gerlach verarbeitet 1980 in seiner detailreichen, von ihm so genannten „Formanalyse“ des Streichquartetts die gerade analytisch nutzbar zu machenden Hinweise von Moldenhauer auf das Skizzenblatt nicht weiter, wiewohl er sie ausdrücklich zur Kenntnis nimmt: „Ob eine solche Ausdrucksmusik (wie dieses extreme, Webers am meisten ‚musikhafte‘ Frühwerk) nicht bloß sich, sondern darüber hinaus noch etwas mitteilen wolle, sei nicht erörtert“, so dekretiert er und bekennt unmittelbar vor seiner ansonsten ausgesprochen auskunfts bereiten Betrachtung lakonisch, dass er den Hinweis Moldenhauers auf Segantinis Triptychon zur Kenntnis genommen habe: „Dergleichen“ aber gehöre „in die Inhaltsanalyse“.²⁷

-
- 21 | Jan Maegaard, „Aspekte der Harmonik im instrumentalen Frühschaffen Anton Webers“, in: *Musik & Forskning* 12 (1987), S. 144 f.
- 22 | Metzger, „Über Anton Webers Streichquartett 1905“ (Anm. 7), S. 84.
- 23 | Gertraud Cerha, „Zu den Arbeiten aus dem Nachlaß Webers“, in: *Anton Webern 1883–1983. Eine Festschrift zum hundertsten Geburtstag*, hg. von Ernst Hilmar, Wien: Universal Edition, 1983, S. 210 f.
- 24 | Entsprechend wurde das Werk später auch von anderen Autoren unter dem Stichwort ‚Beginn der Atonalität‘ rubriziert: Vgl. etwa Ekkehard Kreft, *Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen* (3. Teil): *Das 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Lang, 1999, S. 84 ff.
- 25 | Metzger, „Über Anton Webers Streichquartett 1905“ (Anm. 7), S. 80. Einen kürzeren Text zum Quartett mit ähnlicher Stoßrichtung hatte Metzger bereits 1974 im Rahmen eines Booklets zur Einspielung von Webers Streichquartetten mit dem LaSalle Quartet vorgelegt (Deutsche Grammophon 2530 284, 1974).
- 26 | Metzger, „Über Anton Webers Streichquartett 1905“ (Anm. 7), S. 104.
- 27 | Reinhard Gerlach, *Musik und Jugendstil der Wiener Schule: 1900–1908*, Laaber: Laaber, 1980, S. 164 (ausführlich analysiert findet sich das Streichquartett auf S. 161–171). Vgl. auch Reinhard Gerlach, „Mystik und Klangmagie in Anton von Webers hybrider Tonalität“, in: *Die Wiener Schule*, hg. von Rudolf Stephan, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, S. 334–369.

Wie er beide Bereiche sinnvoll darstellen und fruchtbar machen will ohne den jeweils anderen, bleibt freilich offen: Der „Form Entwurf“ Webersn jedenfalls müsste aus seiner Perspektive eigentlich ein „Inhalts“-Entwurf sein, indem er den Maler Segantini als medienfremden Bestandteil ins Planspiel für eine Komposition bringt. Festzuhalten bleibt jedenfalls, dass Metzger wie Gerlach in unterschiedlichem Grade von Analysestandpunkten ausgehen, die mit Geschichtsmodellen argumentieren, welche nicht historiographiekritisch reflektiert werden: Während Metzger das Werk retrospektiv aus der Warte des späteren Zwölftonkomponisten Webern interpretiert, liest Gerlach – immerhin im losen Rückgriff auf Autoren (von Immanuel Kant bis Bruno Wille), mit denen sich Webern 1905 beschäftigte – die Komposition als ein Stück mystischer Philosophie, die als eine Art vollständig vergeistigte Musik ebenfalls eher das Gebaren des letzten Webern im Blick zu haben scheint als den der früheren Jahre. Das Skizzenpapier wird somit nicht beachtet bzw. als irrelevant für die Werkbetrachtung eingestuft, weil es in den theoretischen Rahmen eines offenbar vom überwältigenden Eindruck Webers als (Proto-) Serialisten geprägten Argumentierens nicht hineinpasst.

Bildanalogien

Einige Jahre später begann gleichwohl zwar eine offensivere Form der Auseinandersetzung mit dem Skizzenblatt. Der Fund diente dabei allerdings vorrangig dazu, die bereits etablierten Vorstellungen vom Experimentieren von Dichtern, Malern und Komponisten mit Synästhesie-Ideen gerade im Wien des Fin de Siècle und eine hieraus folgende intendierte Analogie von Bild- und Musik-Vorstellungen bzw. den Transfer von Farben in Klänge (und zwar ungeachtet ihrer medialen Verschiedenheit) auch im Hinblick auf Webern behaupten zu können. Bezeichnenderweise aus dem englischsprachigen Raum, wo die Beschäftigung mit kulturwissenschaftlichen Perspektivbildungen der „Wien um 1900“-Forschung²⁸ bereits um 1970 begonnen hatte und nun bereits vergleichsweise fortgeschritten war, stammt ein Beitrag von Eric Frederick Jensen, der 1989 die Strategie verfolgt, den Quellenfund in die bereits von Moldenhauer bekannten Tagebuch-Zitate (zum Münchner Segantini-Erlebnis und dem Beethoven-Vergleich) differenzierend einzubetten. Seine Schlussfolgerung besteht auch hier darin, dass Webern sich selbst die Rolle des „Beethoven[s] unserer Tage“, zugewiesen haben müsse, und sich dabei von Segantinis letztem Werk als „source of inspiration“ habe lenken lassen.²⁹ Offenbar hat Jensen die Noten des

28| William M. Johnston: *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*, (Forschungen zur Geschichte des Donauraums 1) Wien: Böhlau, ³1992; Allan Janik und Stephen Toulmin: *Wittgensteins Wien*, Wien: Döcker, ²1998.

29| Eric Frederick Jensen, „Webern and Giovanni Segantini’s Trittico della natura“, in: *The Musical Times* 130 (1989), S. 12.

Quartetts zu diesem Zeitpunkt allerdings noch nicht gesehen, denn er behauptet, dessen Formabschnitte würden durch die jeweiligen deutschen Titel des Triptychons eingeleitet.³⁰ Die Dreiteiligkeit des Stückes wird entsprechend besonders herausgehoben, das Böhme-Motto aus Willes *Offenbarungen des Wachholderbaums* sieht Jensen als Beweis der pantheistischen Weltauffassung von Segantini wie Webern gleichermaßen: Webern habe Segantini „understood“ und „recognized in him a kindred spirit“; der „contact with Segantini’s work [...] marked the path that Webern was to follow throughout much of his career.“³¹ Erkennbar wird hierin eine erste Verfestigung der Deutung Moldenhauers (als dem bis dahin vermutlich Einzigen, der das Skizzenblatt tatsächlich gesehen hatte) und dem Versuch, die Quelle als Argumentationselement in den durch weitere Beobachtungen ergänzten Kontext eines Theorierahmens zur Synästhesie um 1900 einzubetten.

Ein Jahr nach Jensen stellt Joachim Noller in einem Text zu den „alpinen Programmen“ Webers die These auf, „die Skizzen“ des Streichquartetts würden das „Vor-Bild“ des Triptychons „enthüllen“.³² Der Autor ist nach Moldenhauer (und der Überführung von dessen Privatsammlung in die öffentlich zugängliche Paul Sacher Stiftung 1987) offenbar einer der ersten Wissenschaftler, die das Material sehen und entsprechend konkret nutzbar machen können. Zumindest bietet er den ersten, wie-wohl durchaus fehlerhaften Transkriptionsversuch und suggeriert, dass Webern auch die ursprünglich für Paris vorgesehenen Lünetten zu den Segantini-Bildern bekannt haben müsse: Veranschaulichten doch „die Lünetten und Medaillons jene symbolischen und geistigen Bezüge, die auch Webern (dies zeige sich schon in der Spiritualität des Mottos) mit einer abbildhaften Naturdarstellung assoziiert hat.“³³ Diese spielten allerdings nur in Segantinis Planungshorizont eine Rolle und wurden erst später rekonstruiert (also ohne, dass Webern sie zu diesem Zeitpunkt im Rahmen einer Publikation oder gar im Original hätte registrieren können). Überraschend folgert Noller hieraus: „Webern belässt es nun nicht mit einer vagen Verknüpfung von Musik und Malerei“ (worin diese bestanden haben mag, wird nicht erläutert), in seinem „Form Entwurf“ „koordiniert“ er die drei Bildteile Segantinis mit „musikalischen Form- und Satzbezeichnungen“.³⁴ Auch hier wird also die Idee einer Analogisierung stark gemacht, die – unter Nichtbeachtung etwa der zeitlich vorgängigen differenzierten Analyse von Gerlach – wie selbstverständlich an der Feststellung einer Dreiteiligkeit des Quartetts festhält, welche sich aus den Teilen des Triptychons ergebe. In der bisherigen Rezeption steht mithin die analytisch detaillierte Betrachtung des visionär präseriellen Webern (unter Nichtbeachtung Segantinis) der im

30 | Ebd., S. 12.

31 | Ebd., S. 15.

32 | Joachim Noller, „Bedeutungsstrukturen. Zu Anton Webers ‘alpinen’ Programmen“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 151/9 (1990), S. 13.

33 | Ebd.

34 | Ebd. Noller behauptet, dass die Titel „Werden – Sein – Vergehen“ eine „typisch deutsche Abstraktion“ darstellten, „die in der Berliner Sezessionsausstellung von 1903 erstmals zur Anwendung kam“ (ebd., S. 18, Anm. 7). Die Titel wurden erstmals allerdings 1901 im Rahmen der Wiener Secession-Ausstellung verwendet.

Analogieschluss vorgehenden Behauptung einer formalen Verbindung zwischen beiden Künstlern und ihrer Medien gegenüber. Beide Begründungsmodelle verbindet, dass sie von bestehenden Vorgaben (dort einer vorrangig theoretisch, hier einer historisch argumentierenden) ausgehen, denen das Fundstück des Skizzenblatts eingepasst wird.

Intensiviert wird die letztgenannte Strategie der Rezeption seit Mitte der 1990er-Jahre durch zwei Beiträge des Kunsthistorikers Günter Metken. Metken geht konsequent von einer Darstellung des Kontextes des *Streichquartetts* (1905) aus und kehrt das – hier ebenfalls mit einem korrekturbedürftigen Transkriptionsversuch bedachte – Skizzenblatt zum Beweismittel einer eigentümlichen Geschichtskonstruktion um: Der Autor breitet die immer wieder angeführten biographischen Bezüge der Stückentstehung erneut aus und erklärt den Formplan schließlich zum handgreiflichen Beleg für deren Richtigkeit. Webern, so Metken, „orientiert“ sich in seinem Streichquartett an Segantinis Triptychon, und folgert unversehens weiter: „Das symbolische Assoziieren des Malers entsprach den Ideen des Musikers.“ Die Arbeit, so Metkens Überzeugung, habe mit dem Formentwurf begonnen, die drei Teile entsprächen den Bildern und seien „mit ihren Titeln überschrieben“³⁵ und „analog“ zum Triptychon seien drei Abschnitte erkennbar, wobei die Themen in einem „expressiven Strom“ auseinander hervorgingen, „der seine Nähe zum musikalischen Symbolismus nicht verleugnet“. Denn auch Webern suche „wie Segantini, doch abstrakter, nach einer Symbolik, die Mensch und Natur verbindet“³⁶. Dann folgen hermeneutisch verknüpfte Assoziationen mit Webers dramatischem Text *Tot und weiteren Segantini-Bildern*. Webern habe bereits nach seiner mutmaßlich ersten ästhetischen Erfahrung mit dem Werk Segantinis in der Münchner Neuen Pinakothek 1902 an „diese[r] Begegnung [...] in gewisser Weise seine Laufbahn“ „orientiert“.³⁷ Folgerecht schließt Metken daraus eine Faszination Webers durch die Malerei Segantinis, eigne diesen doch „eine Art Sphärenharmonie“, und das Triptychon „schein[e] immaterielle Klänge zu entsenden“³⁸.

Eine vier Jahre später entstandene Studie zur Naturästhetik Webers von Julian Johnson zeigt bereits bekannte Argumentationsmuster: Zum einen macht sie sich ein fortschrittsorientiertes Geschichtsmodell zu eigen, wenn sie Webers Stück als „one of the most progressive pieces of its time“³⁹ klassifiziert. Zum anderen unterstellt sie dem Komponisten, dass er sein Stück (als wäre dieses entstehungsgeschichtlich eine Zutat) „bound up with an extra-musical source“.⁴⁰ Offenbar hat

35| Metken, „Eine Musik wie Segantinis Bilder“ (Anm. 1), S. 121. Vgl. auch Günter Metken, „Erhebung in Musik. Anton Webern und Segantini“, in: *Anton Webern. Bergpredigt*, hg. von Sylvia Mattl-Wurm, Wien: Wiener Stadt- und Landesbibliothek, 2004, S. 11–17.

36| Metken, „Eine Musik wie Segantinis Bilder“ (Anm. 1), S. 122.

37| Ebd., S. 115.

38| Ebd., S. 119.

39| Julian Johnson, *Webern and the Transformation of Nature*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, S. 72.

40| Ebd., S. 73.

auch Johnson die seiner Interpretation zugrundeliegende Quelle nicht selbst in Augenschein genommen, sondern übersetzt die von Metken angebotene (fehlerhafte) Transkription ins Englische. Seine Deutung bewegt sich dabei auch insgesamt in den Bahnen der bisherigen Literatur: Aus den bereits erwähnten Tagebuch-Zitaten Webers von 1902 und 1904 folgert er, dass der Künstler mit seiner Bezugnahme auf Segantini einer „initial idea“ gefolgt sei, „formed in relation to a visual image“.⁴¹ Weiterführend entdeckt Johnson nun „fascinating similarities“⁴² zwischen Webers und Segantinis Werken, die sich auch durch die jeweils ineinander verflochtenen verarbeiteten Themen: Tod, Natur und Mutterbindung dokumentiere (dass 1905 die Mutter Segantinis zwar schon tot war, diejenige Webers aber noch lebte, erschien dem Autor dabei offenbar unmaßgeblich). Johnsons Hinweis darauf, ausschließlich „ideas“, unabhängig von einer konkreten Formgestalt, benennen zu wollen und sich dabei weniger etwa mit tonmalerischen Bezugnahmen der Musik auf die Gemälde zu beschäftigen, soll unterstreichen, dass es Webern nicht um musikalische Illustration gegangen sei, sondern um die Darstellung eines mit Segantinis Bemühungen vergleichbaren „concept of nature“⁴³ zwischen romantischer Naturrepräsentation und moderner Abstraktionsbemühung.

Solche insgesamt vergleichsweise noch behutsam argumentierenden Positionen zum Verhältnis von Malerei und Musik werden im bislang jüngsten Beitrag zum Thema (2011) allerdings ausgesprochen zugespitzt. Die Autorin Annabelle Paul stellt fest, dass „Segantinis zart strahlende und dennoch kühle Farbgebung [...] bei Webern für den Hörer sichtbar“ werden könne: „Der in den Bildern dargestellte Kreislauf des Lebens wird durch die Komposition treffend in Töne gefasst.“⁴⁴ Verschiedentlich werden „Analogien“, immer wieder auch „deutliche Entsprechungen“ zwischen Webers Musik und Segantinis Triptychon festgestellt: etwa wenn Webern die Spielanweisung „zart bewegt“ an einer trist anmutenden Stelle der Partitur setzt, wo bereits Segantini „in zarten Farben den Tod zum Thema“ gemacht habe. Die „Analogien“ reichen dabei bis hin zu solchen zwischen „detaillierten Spielanweisungen“ und einer „detailreichen Malweise“.⁴⁵ Im Ergebnis setzte der „unglaublich intensive Eindruck“ beim Hören des Streichquartetts „analoge Empfindungen“ zu denjenigen bei der Betrachtung des Triptychons frei.⁴⁶ Die „Formgebung“ „zeichne“ die Bilder dabei „in gewisser Weise“ nach, deren Grad von Gewissheit freilich nicht weiter explizit gemacht wird.⁴⁷

41 | Ebd.

42 | Ebd., S. 74.

43 | Ebd., S. 76.

44 | Annabelle Paul, „Natur als Spiegel seelischer Erfahrungen. Analogien zwischen Giovanni Segantini und Anton Webern“, in: *Wie Bilder klingen. Tagungsband zum Symposium „Musik nach Bildern“ (Innsbruck, 15.–18. April 2010)*, hg. von Lukas Christensen und Monika Fink, Innsbruck: LIT, 2011, S. 71–84, hier S. 83.

45 | Ebd., S. 84.

46 | Ebd., S. 78.

47 | Ebd.

Unendliche Revision

Die Beschäftigung mit dem Skizzenblatt wurde also auf der einen Seite als gänzlich forschungsirrelevant verworfen und auf der anderen Seite als Baustein für synästhetische Spekulationen genutzt: im ersten Fall, weil die historische Kontextualisierung des Werkes gemessen an den Ansprüchen einer geschichtlichen Theoriebildung für vergleichsweise unwichtig gehalten, im zweiten Fall, weil das Blatt als willkommener Beweis für analoge Formbildungsprozesse zwischen Malerei und Musik begrüßt wurde. Einerseits zeigte sich dabei etwa der Einfluss von Schönberg auf Webern und die visionären Qualitäten seines Stücks im Hinblick auf den Serialismus stark gemacht, obwohl gerade die formmusikalischen Implikationen des Skizzenblattes markante Unterschiede zum Denken Schönbergs und einen beträchtlichen konzeptuellen und ästhetischen Abstand zur seriellen Ästhetik erkennbar werden lassen.⁴⁸ Gerade umgekehrt wurde andererseits die Bedeutung des Blattes für den Kompositionssprozess hervorgehoben, um in ihm das Exempel einer in kollektivem Synästhesiewillen befangenen Kunstepoche zu erkennen. Dabei aber wurde wiederum kaum der Tatsache Beachtung geschenkt, dass das Blatt das einzige Zeugnis für die Verbindung von Malerei und Musik im Quartett ist und der Komponist den zumindest vermeintlichen Segantini-Bezug nie hat öffentlich werden lassen.

Beide Verfahren im Umgang mit dem Blatt, jenes der theoriebasierten Deutungsverweigerung wie das einer geschichtstheoretischen Rahmung, machen jeweils bestenfalls zeitweise die wesentlichen Grundvoraussetzungen der Darstellbarkeit der Historie für ihr Publikum transparent: die Beengung durch einen immer erst im Nachhinein einnehmbaren, zeitbezogenen Standpunkt der Argumentation, die Bindung an einen Standort, der Zwang zum Auswählen und Akzentuieren oder zur inneren Logik der intersubjektiv nachvollziehbar gemachten Wiedergabe.⁴⁹ Solcher Komplexität der Darstellbarkeit jedoch muss bei der Quellenbewertung Rechnung getragen werden: Da Webern sich das Triptychon im Juli 1905 am Preglhof beispielsweise nur aus der Erinnerung vorgestellt, nicht aber als Abbildung gegenwärtig gehabt haben dürfte, erweist sich das Blatt als Dokument eines immateriellen Vergegenwärtigens, das ohnedies nurmehr bedingt mit der Gegenständlichkeit des Gemäldes von Segantini in Verbindung gebracht werden kann. Zugleich nimmt sein schriftsprachlich fixierter Text durch die Bezugnahme auf einen musikalisch-kompositorischen Zusammenhang eine Funktion ein, die nur als unentscheidbar multivalent eingeschätzt werden kann: entweder als Zeugnis einer intermedialen Selbststimulation; oder als Gedächtnissstützung, die bei Weitem weniger niederschreibt als sie zur späteren, erinnernden Rekonstruktion des Gedachten braucht; oder aber doch als Grundlegung eines bereits lange vorbereiteten, unumstößlich

48| Vgl. Matthias Schmidt, „Flüchtige Bilder. Perspektiven des ‚Form-Entwurfs‘ zu Webers Streichquartett (1905)“, in: *Musiktheorie* 30/4 (2015), S. 347–363.

49| Klaus Füßmann, „Historische Formungen. Dimensionen der Geschichtsdarstellung“, in: *Historische Faszination. Geschichtskultur heute*, hg. von Klaus Füßmann, Heinrich Theodor Grüter und Jörn Rüsen, Köln: Böhlau, 1994, S. 27–44.

geplanten Kompositionsverlaufs. Die Versuche, Webers Denkstrategie im Nachhinein zu entschlüsseln, sind zusätzlich noch selbst durch die inzwischen unwideruflich entfaltete Wirkungsgeschichte geprägt: unter anderem durch konditionierende, von Handlungserwartungen gelenkte Wissensvorgaben der Wirkungsgeschichte mehrerer Jahrzehnte, die hieraus folgende so unterschiedliche Gewichtung und Konstruktion der Informationen zum Skizzenblatt, die Kanonisierung einzelner seiner Elemente durch wiederholte Nennung in der Forschungsliteratur, durch deren Zusammenziehen von zeitlich Fernerem und Näherem bzw. Früheres durch Späteres verdrängende Überschreibungen (etwa dem Blick auf Webern durch die Brille einer Ästhetik des Serialismus) und anderes mehr.⁵⁰

Würden aber solche Fragwürdigkeiten der Darstellbarkeit von Geschichtsverlauf und Gedächtnisfunktion wesentlich mitbedacht, dürfte das Skizzenblatt gerade nicht in erster Linie selbst zur Kontexterschließung genutzt werden oder solchen Kontexten als bausteinartiges Material zur Herstellung historiographischer Erklärungsmodelle dienen, sondern müsste deren Evidenzannahmen vielmehr erst eigentlich in Frage stellen. Das Blatt sollte die Deutungsprobleme der Historie vergegenwärtigen und zu differenzieren helfen. Statt die im Skizzenblatt überlieferten Informationen einer bestimmten Geschichtsdeutung integrieren zu wollen, müssten die situativen Voraussetzungen und materialen Implikationen dieses Dokuments erkannt und die es umgebende Schichtung von Erinnerungsbeständen freigelegt werden. Das Blatt könnte erst dann Wege zu einer fruchtbaren Interpretation eröffnen, wenn bewusst würde, dass seine Mitteilungsmöglichkeiten hoch selektiv und zugleich über das menschliche Gedächtnis und dessen Verformungs- und Verzerrungsprozesse konditioniert sind.⁵¹

Welche Relevanz besitzt vor diesem Hintergrund also beispielsweise das Argument, die bildbezogenen Ideen des Skizzenblattes schienen in der Reinschrift des Quartetts nicht mehr auf, und Webern sei daher von seinem (möglicherweise) ursprünglichen programmatischen Konzept abgerückt? Carl Dahlhaus hat einmal mit dem Bewusstsein eines selbstgewissen Geschichtstheoretikers betont: „Nichts berechtigt dazu, die Entstehungsgeschichte eines Werkes, das biographische Moment, einseitig zu akzentuieren und sich über die Intention des Komponisten, über die durch Verschweigen oder Hinzufügen eines Programms ausgedrückte Entscheidung, ob das Programm ästhetische Geltung haben soll, hinwegzusetzen.“⁵² Zu fragen wäre zunächst, was die „Intention des Komponisten“ (welche Bernhard Appel als „Gesinnungsbegriff“ desavouiert hat⁵³) sein und was der normative Anspruch einer „ästhetischen Geltung“ beinhalten solle? Denn auch für Webern gestaltet Musik, um mit seinem Zeitgenossen Friedrich von Hausegger zu sprechen,

50| Vgl. hierzu Johannes Fried, *Der Schleier der Erinnerung*, München: C. H. Beck, 2004, S. 50 f.

51| Ebd., S. 49.

52| Carl Dahlhaus, „Schönberg und die Programmusik“, in: ders., *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze nur neuen Musik*, Mainz: Schott, 1978, S. 126.

53| Bernhard R. Appel, „Sechs Thesen zur genetischen Kritik kompositorischer Prozesse“, in: *Musiktheorie* 20 (2005), S. 115.

ihrem Wesen nach wohl Bewegungen, nicht aber Begriffe und Bilder. Während der Begriff und das Bild etwas Gewordenes darstellen, während sie Ergebnisse sind, die in ihrem Ge-wordensein festgehalten werden, ist die Tonsprache ein beständiges Werden, der ununterbrochene Fluß eines kontinuierlichen Prozesses, der bei keinem Ergebnisse stehen bleibt. Jede Einzelheit in ihm hat ihre Bedeutung nur im Früheren und Späteren und in ihrem wechselseitigen Zusammenhang.⁵⁴

Was diese Aussage in ihrer Betonung des Bild- und Begriffslosen von derjenigen Dahlhaus' unterscheidet, ist ihr Bekenntnis zur zwangsläufigen Beweglichkeit in der Wahrnehmung von musikalischer Kunst – und damit in letzter Konsequenz auch im Hinblick auf deren „Intention“ und „Geltung“. Würde in solchem Sinne jedenfalls das „Gewordensein“ des Webern'schen Skizzenblattes als Momentaufnahme „wendernder“ Musik bedacht, so wäre es vor allem als eine produktionsästhetische Hilfestellung für ein praktikables Disponieren größerer Zusammenhänge auf einen Blick und zugleich als eine Stütze für die spätere Erinnerung zu verstehen. Die Begriffe jedenfalls auf einem Zettel und dessen suggestiver Hinweis auf Bilder bzw. der ganz direkte Hinweis auf seine eigene Bildlichkeit wiegen den Betrachtenden in der trügerischen Sicherheit, das zu Suchende bereits gefunden zu haben.

Gemessen an dem, was sich mithilfe des Skizzenblattes aussagen lässt, vor allem aber auch *nicht* zweifelsfrei aussagen lässt, können sich die Kontextinformationen kaum zu einem stimmigen Ganzen fügen, das „Intention“ und „Geltung“ verbürgen würde: Sie erscheinen vielmehr als Aspekte innerhalb einer unabschließbaren Differenzierungsbewegung. Das Skizzenblatt bietet dabei lediglich einen Ausschnitt von etwas, das dazu auffordert, das chronologisch Vorgängige und das Nachfolgende dieser Niederschrift kritisch zu reflektieren. Es ist dieses kritische Potential des Blattes, das in seiner vermeintlich unbeweglichen Objekthaftigkeit, die man auch als beliebigen Ausschnitt im Werkprozess qualifizieren könnte, gerade die Flüchtigkeit des Schaffenvorgangs dokumentiert. Die Frage nach der Form ist hier diejenige nach dem Prozess der Formbildung.⁵⁵ Dem „Form Entwurf“ mangelt sowohl die Zeitlichkeit der Musik, welche er sprachlich kodifiziert, als auch die Bildlichkeit, welche er zu repräsentieren sucht, obgleich Webern beide Ebenen beim Niederschreiben selbstverständlich mitdenkt. Genau diese beiden Lakunen aber und ihre fehlende unmittelbare Gegenwart durch das Medium des Textes auf dem Skizzenblatt setzt erst jene Fragen an die Geschichtlichkeit des Streichquartetts von 1905 in Gang, welche seine „Bedeutung“ im Sinne Hauseggers erschließen könnten.

54| Friedrich von Hausegger, *Unsere deutschen Meister*, hg. von Siegmund von Hausegger, München: Bruckmann, 1901, S. 129 f.

55| Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, *Was ist Musik?*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 1985, S. 142, S. 179 f.

Der Blick auf Webers Skizzenblatt müsste entsprechend ein „prozessorientiert[er]“⁵⁶ sein. Denn erst dann zeigte er, dass das Werk kein „festes, genau umrissenes und im Lektüreakt verbindlich abrufbares Gebilde“ ist, sondern „vielmehr einen Proteus aus verschiedenen Schichten und Mischungen verkörpert.“⁵⁷ Die Niederschrift des Blattes ist mutmaßlich ein früher Teil des Komponierens als „mehrdimensionalem Handlungsvorgang“, der Ausarbeiten, Korrigieren, Variieren und Revidieren beinhaltet und in dessen Rahmen Webern als Hörer, Studierender, Erfinder und Interpret gleichermaßen figuriert.⁵⁸ Ein Schema wie das auf dem Blatt festgehaltene ist entsprechend ebenfalls „mehrdimensional“ zu verstehen: Es repräsentiert keinen Notentext, sondern stellt eine Kurzschrift dar und arbeitet mit Platzhaltern musikalisch-technischer wie inhaltlich-ästhetischer Natur. Was dem Interpreten im Nachhinein bedeutungstragend erscheint, kann ein unbestimmt artikulierter Einfall sein, der in einem danach einsetzenden regen Transfer musikalischer Gedanken aufgelöst wird und womöglich gänzlich verschwindet. Denn die „Prozesslogiken“ im Verlauf der Entstehung einer Komposition engen den Entscheidungshorizont erst in der fortschreitenden Gestaltgebung zwischen Idee und Regelwerk immer mehr ein.⁵⁹

Das Blatt Papier jedenfalls, dieser festgehaltene Augenblick innerhalb eines hochkomplexen Transformationsprozesses, sollte – als Objekt der Textkritik ernstgenommen – weniger Bindeglied zwischen den Medien Musik und Malerei sein, als welches es die bisherige Rezeptionsgeschichte grosso modo aufgefasst hat. Vielmehr müsste es als ein veritable Störfaktor zwischen den Medien betrachtet werden, welcher allerdings gleichwohl auf deren Begegnung hinweisen und diese zu erklären helfen kann. Friedrich Schlegel hat die Philologie einmal mit einer geglückten Formulierung auf ein „Interesse für bedingtes Wissen“⁶⁰ zurückgeführt. Sie steht für die Verstetigung eines Skeptizismus, dessen Ort ein liminaler ist: Dieser Ort ist ein solcher der Schwelle zwischen verschiedenen Interpretationsweisen.⁶¹ Singuläre Einzelbefunde und theoriegeleitet verallgemeinerbare Deutungen sind dabei zwar grundlegend kaum erfolgreich zu verbinden, sie müssen aber dennoch miteinander ins Gespräch gebracht werden. Und Vorläufigkeit sollte nicht nur als Eigenschaft des Dargestellten, sondern auch als solche der Darstellung selbst Berücksichtigung finden. Alles, was hierbei hervorgebracht wird, wäre einer ständigen Überprüfung unterworfen, einer „unendlichen Revision“ als Prinzip.⁶²

56| Bernhard R. Appel, „Über die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben“, in: *Die Musikforschung* 56 (2003), S. 347.

57| Bezogen allerdings auf literarische Zusammenhänge: Peter-André Alt, *Die Verheißungen der Philologie*, Göttingen: Wallstein, 2007, S. 13 f.

58| Appel, „Sechs Thesen“ (Anm. 53), S. 116 f.

59| Ebd., S. 120.

60| Friedrich Schlegel, „Zur Philologie. I und II“, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler, 2. Abteilung, Bd. 16: Fragmente zur Poesie und Literatur, 1. Teil, Paderborn u. a.: Schöningh Thomas, 1981, S. 46.

61| Christian Benne, „Philologie und Skepsis“ (Anm. 10), S. 209.

62| Thomas Steinfeld, *Der leidenschaftliche Buchhalter. Philologie als Lebensform*, München: Hanser, 2004, S. 125 ff.

Die Arbeit an einer Quelle wie dem erläuterten Skizzenblatt kann, indem sie nach Maßgabe solch denkerischer Skepsis Befunde nicht nur als beliebig einsetzbare Bausteine für bestehende Theorien, sondern als Fragezeichen hinter deren Interpretationen stellt, vielleicht nicht immer Lösungen finden, aber zumindest Anstöße zum Weiterdenken bieten. Sie macht sich hierdurch zur Moderatorin einer „perpetuierten Erkenntnis“⁶³ die für das Betrachten von Webers Kunst analytisch fruchtbare werden kann als die in den vergangenen Jahrzehnten abgenutzten historiographischen Rastrierungen von Materialfortschritt, werkzentriertter Organik oder Epochidentität.

63| Benne, „Philologie und Skepsis“ (Anm. 10), S. 209.

Weberns Tempovorstellung und ihre interpretationspraktische Rezeption Zur Symphonie op. 21

Lukas Näf

Vergleicht der aufmerksame Hörer verschiedene Aufnahmen der Symphonie op. 21 (1928) von Anton Webern, so kann ihm nicht entgehen, dass besonders der erste Satz des Werks in unterschiedlichen Tempi eingespielt wurde. Bereits Hans und Rosaleen Moldenhauer ist dies aufgefallen.¹ Robert Craft stellt zudem fest, dass die von Webern angegebenen Metronomangaben von den Dirigenten kaum je ernst genommen wurden.² Im Folgenden sollen in einem ersten Schritt die Spieldauern von elf verschiedenen Aufnahmen der Symphonie op. 21 dargestellt werden. Vergleicht man dann in einem zweiten Schritt Weberns sowohl im Autograph als auch in der gedruckten Partitur gleichlautende Metronomangabe $\text{♩} = \text{ca. M.M. } 50^3$ mit seinen Äußerungen über das Tempo der Symphonie, wird man auf einen fundamentalen Widerspruch stoßen und bemerken, dass sich die Interpreten weder an der Metronomzahl noch an den verbal geäußerten Angaben von Webern orientiert haben. Diesen Widerspruch gilt es in einem dritten Schritt aufzulösen.

Vergleich ausgewählter Aufnahmen

Um die Variabilität der Interpretationszugänge zu berücksichtigen, stammen die für den Tempovergleich herangezogenen Aufnahmen aus sehr unterschiedlichen Zeiträumen und Traditionen. Neben kommerziellen Musikproduktionen wurde auch eine Radioproduktion ausgewertet (Schmid 1968).

Jahr	Dirigent	Orchester	Label/Archivsignatur
1950	René Leibowitz	Paris Chamber Orchestra ⁴	Dial 7
1956	Pierre Boulez	Orchestre du Domaine musical	Vega C 30 A 66
1957	Robert Craft	Studio Orchestra	Naxos 9.80272
1968	Erich Schmid	Radio-Orchester Beromünster	SRF, BS ROB 28115/1
1969	Pierre Boulez	London Symphony Orchestra	Stradivarius STR 10027
1974	Herbert von Karajan	Berliner Philharmoniker	Deutsche Grammophon 423 254-2
1979	Herbert Kegel	Rundfunk-Sinfonie-Orchester Leipzig	Edel Classics 0002752CCC

1 | Vgl. Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich: Atlantis, 1980, S. 294.

2 | Vgl. Robert Craft, *Down a Path of Wonder*, s. l.: Naxos, 2006, S. 89.

3 | Anton Webern, *Symphonie op. 21*, handschriftliche Partitur, New York, Pierpont Morgan Library, Robert Owen Lehman Collection; Druck, Wien: Universal Edition, 1929.

4 | Bei den beteiligten Musikern handelte es sich um Mitglieder des Orchestre National de France.

1995	Eliahu Inbal	Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt	Denon CO-18005
1996	Giuseppe Sinopoli	Staatskapelle Dresden	Elatus 0927-49832-2
2000	Takuo Yuasa	Ulster Orchestra	Naxos 8.554841
2002	Robert Craft	Twentieth Century Classics Ensemble	Naxos 8.557530

Die folgende Grafik (Abbildung 1) verzeichnet auf der x-Achse das Aufnahmejahr und auf der y-Achse die Dauer des ersten Satzes in Sekunden. Aus der Anzahl der Takte, kombiniert mit der Spieldauer des Satzes, wurde für den ersten Satz ein durchschnittliches Tempo errechnet. Tempomodifikationen waren nicht Gegenstand der Untersuchung.

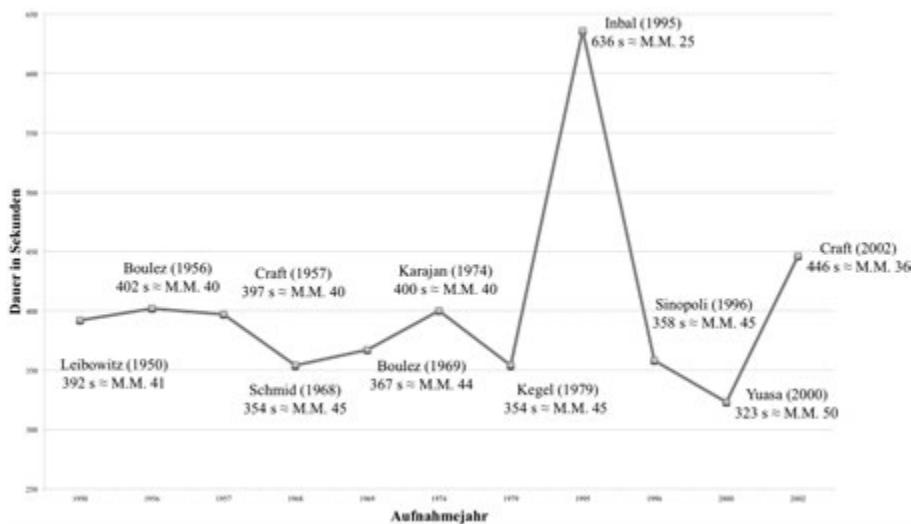


Abbildung 1:
Anton Webern,
Symphonie op. 21 I. Satz,
ausgewählte Aufnahmen 1950–2002

Die Dirigenten der Aufnahmen aus den Jahren 1950 bis 1979 haben ähnliche Tempi gewählt. Die Spieldauer liegt bei diesen Aufnahmen zwischen sechs Minuten und sechs Minuten 45 Sekunden, was einem durchschnittlichen Tempo von $\text{♩} \approx \text{M.M. } 40$ bis 45 entspricht. Die Einspielungen mit Takuo Yuasa (2000) und Eliahu Inbal (1995) zeigen demgegenüber stark unterschiedliche Tendenzen. Auf einige Produktionen soll im Folgenden spezieller eingegangen werden.

Mit fünf Minuten 23 Sekunden dauert der erste Satz in der Aufnahme von Takuo Yuasa (geb. 1949) aus dem Jahr 2000 vergleichsweise kurz. Der japanische Dirigent war der einzige, der der Angabe in der Partitur annäherungsweise Folge leistete und ein durchschnittliches Tempo von $\text{♩} \approx \text{M.M. } 50$ anschlug.

Eliahu Inbal (geb. 1936) hat das Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt von 1974–90 geleitet. Die Zusammenarbeit mit diesem Orchester bestand aber auch noch nach Inbals Weggang, und so kam die Aufnahme der Symphonie im Sendesaal des Hessischen Rundfunks (Frankfurt) erst 1995 zu Stande. Inbal beschreibt seine Beziehung zur Musik des 20. Jahrhunderts wie folgt:

Die Moderne habe ich stets unterstützt, obwohl man mir nachsagt, ich würde moderne Musik nicht mögen. Ich bin ehrlich und sage, daß die atonale Musik keine Chance hat, daß sie verschwinden wird. Das sagte ich bereits in den 1960er Jahren, als es noch sehr unpopulär war, so etwas zu sagen. Ohne Tonalität und ohne zyklische Rhythmisik hat Musik keine Chance, sich durchzusetzen. Ich meine, recht bekommen zu haben. Die Atonalität hat nichts zu tun mit serieller Musik, serielle Musik kann auch tonal sein. Bach war seriell, Beethoven war seriell. Es geht mir um die Atonalität.⁵

Inbal ist kein ausgewiesener Webern-Spezialist und offensichtlich auch kein Verfechter der Musik des 20. Jahrhunderts. Der erste Satz dauert bei ihm zehn Minuten 36 Sekunden ($\downarrow \approx M.M. 25$). Warum er ein Tempo für den langsamten Satz gewählt hat, das völlig aus dem Rahmen fällt, bleibt unklar.

Die einzige nicht-kommerzielle Aufnahme der Symphonie mit dem Schweizer Komponisten und Dirigenten Erich Schmid (1907–2000) aus dem Jahre 1968 (Radio-Orchester Beromünster) wurde deshalb in den Vergleich miteinbezogen, weil Schmid einen direkten Bezug zu Anton Webern und zur Wiener Schule hatte. Schmid war Schüler von Arnold Schönberg in Berlin und beschäftigte sich später als Dirigent des Tonhalle-Orchesters Zürich wie auch des Radio-Orchesters Beromünster intensiv mit Werken der Wiener Schule.⁶ Zudem hat Schmid am 7. Februar 1940 die Erstaufführung von Webers *Passacaglia* op. 1 in Winterthur mit dem dortigen Stadt-orchester geleitet.⁷ Dort machte er auch Webers Bekanntschaft und zeigte eine große Verehrung für den Wiener „Meister“:

Ja, Webern war für mich irgendwie ein Heiliger, der uns in ein Reich der Musik einführte, dessen Existenz bis anhin unbekannt war. Item! Für mich war es ein höchst aufregender Moment, als Anton Webern in Winterthur den Zug verliess und ich ihm erstmals die Hand drücken konnte und in die wunderbaren, reinen Augen sehen durfte.⁸

5 | Anat Feinberg, *Nachklänge. Jüdische Musiker in Deutschland nach 1945*, Berlin: Philo, 2005, S. 130–150, hier S. 146 f.

6 | Vgl. Erich Schmid, *Lebenserinnerungen*, Band 1: *Autobiographie*, hg. von Lukas Näf, Bern: Peter Lang, 2014 (Zürcher Musikstudien 8/1).

7 | Konzert vom 7. Februar 1940 in Winterthur, Stadthaussaal, mit dem Stadtchorchester Winterthur, Erich Schmid (Leitung) und Antonio Tusa (Violoncello): Anton Webern, *Passacaglia für Orchester* op. 1; Antonin Dvořák, Konzert für Violoncello und Orchester h-Moll op. 104; Johannes Brahms, Symphonie Nr. 4 e-Moll op. 98. Vgl. Generalprogramm Musikkollegium Winterthur, Winter 1939/40. Vgl. auch Schmid, *Autobiographie* (Anm. 6), S. 304 f. und 310 f.

8 | Erich Schmid, „Erinnerungen an Anton Webern“ (April 1970), Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 37 : IV : G 1b. Vgl. Schmid, *Autobiographie* (Anm. 6), S. 310.

Zwar kann Schmids Einspielung zu den schnelleren Interpretationen gezählt werden, doch erreicht sie das von Webern angegebene Tempo ($\downarrow = \text{ca. M.M. 50}$) nicht. Authentizität kann dieser Aufnahme auch nicht zugeschrieben werden, zumal sich Webern und Schmid über die Symphonie nie nachweisbar ausgetauscht hatten.⁹ Dies gilt auch für René Leibowitz, der nach eigenen Aussagen Schüler von Anton Webern war, wohl aber kaum mit diesem über Tempofragen diskutiert hatte.¹⁰

Ein Bewusstsein für die Bedeutung der Tempowahl in Weberns Symphonie offenbart Robert Craft (geb. 1923), der sich zeit seines Lebens nicht nur Stravinskis Musik, sondern auch der Musik der Wiener Schule verbunden fühlte:

Most performances of Webern's music tend to follow only minimally the composer's directions vis-à-vis tempi, dynamics, phrasing, articulation and expressive character. Of these elements, tempo is the most important, yet no recording of, for example, the *Symphonie* presents the music anywhere near the speed of Webern's metronomic indications, with the result that the masterpiece, journalistically well described by Virgil Thomson as 'spun steel', sounds as limp as the melting watch by Dali looks.¹¹

Zudem merkt er an anderer Stelle, wenngleich zum zweiten Satz der Symphonie an:

The performance of this movement at Webern's metronomic tempi may be the first to realise the music as it was intended to be heard.¹²

Dieses Bewusstsein für die Gültigkeit der Metronomangaben, das er selbst einforderte, schien aber bei der eigenen Einspielung von 2002 für den ersten Satz nicht zu gelten, schlug er doch dort ein sehr langsames Tempo an ($\downarrow \approx \text{M.M. 36}$).

Weberns Tempovorstellung

Eigentlich scheinen die Voraussetzung für die Wahl eines angemessenen Tempos für den ersten Satz von Weberns Symphonie op. 21 gegeben zu sein. Wie Autograph und Erstdruck zeigen, schreibt Webern das Tempo ($\downarrow = \text{ca. M.M. 50}$) genau vor. Doch dieses Tempo wählte nur der japanische Dirigent Yuasa. Es stellt sich also die Frage, welche Ursache die Tendenz zu einem langsameren Tempo als dem von Webern notierten hat. Ist Weberns Angabe eines relativ raschen Tempos gar nicht verbind-

⁹ | Vgl. die Korrespondenz zwischen Anton Webern und Erich Schmid, publiziert in Erich Schmid, *Lebenserinnerungen*, Band 2: *Briefe*, hg. von Iris Eggenschwiler und Lukas Näf, Bern: Peter Lang, 2014 (Zürcher Musikstudien 8/2), S. 803–814. In seinem Brief vom 28. Dezember 1939 gab Webern Schmid hingegen Tempohinweise für die Schweizer Erstaufführung der *Passacaglia* op. 1.

¹⁰ | Yvonne Schürmann-Zehetner, *René Leibowitz: Ein Pionier für die Musik des 20. Jahrhunderts*, Dissertation, Universität Wien, 2010, S. 27–31.

¹¹ | Craft, *Down a Path* (Anm. 2), S. 89.

¹² | Robert Craft, [Einführungstext zu:] Anton Webern, *Symphony; Six Pieces; Concerto for 9 Instruments*, Twentieth Century Classics Ensemble, Philharmonia Orchestra, Robert Craft, Naxos 8.557530.

lich? Wäre denkbar, dass Webern auch ein langsameres Tempo gutheißen würde? War Webers Tempovorstellung schwankend, d. h. gar nicht so unverrückbar, wie die Metronomangabe glauben macht? Was könnte dies für eine heutige Interpretation bedeuten?

Eine Ursache der divergierenden Tempi in den Einspielungen der Symphonie op. 21 könnten verbürgte Aussagen von Webern gewesen sein. Am 20. August 1928 schreibt Webern an den Dirigenten Heinrich Jalowetz:

Ich habe vor kurzem eine zweisätzige „Symphonie“ vollendet. Erster Satz: ein Adagio, das fast eine Viertelstunde dauert; zweiter Satz: Variationen. (Ich schrieb Dir glaube ich schon davon) Orchester: Klar., Baßkl., 2 Hörner, Harfe u. Streicher ohne Kontrabässe. | Wieso auch dieses Werk – sowie mein Trio – nur zweisätzlich wurde, kommt daher, daß es mir so sehr auf die Gegenüberstellung der Gegensätze dieser zwei Sätze angekommen ist, daß alles Ergänzende oder Vermittelnde mich gestört hätte. Ich hatte auch diesmal schon an einem 3. Satze zu arbeiten begonnen (mit Erfolg). Doch wie gesagt, nichts paßte mir, was immer ich mir vorzu stellen versuchte.¹³

In einem Brief an Arnold Schönberg beschreibt Webern gleichentags ebenfalls die Entstehungsumstände seiner Symphonie und erwähnte auch die ungefähre Dauer der neuen Komposition:

Wieder war ich schon ziemlich weit mit einem dritten Satze. Aber, was immer ich mir Ergänzendes (vor oder nachher) oder zwischen den beiden Sätzen Vermittelndes vorzustellen suchte, alles störte mich u. ich erkannte (nach langer Überlegung), daß das Werk nur aus den beiden Sätzen bestehen könne. Der erste ist ein langsamer Satz, der fast eine Viertelstunde dauert, der zweite der Variationensatz, den ich Dir schon gezeigt habe. In formeller Hinsicht beruhigte mich schließlich das Vorbild so mancher zweisätziger Sonaten von Beethoven u. auch zweisätziger Orchesterwerke von Bach.¹⁴

Man könnte einwenden, dass Webern an diesem 20. August 1928 den Satz versehentlich auf 15 Minuten Dauer einschätzte. Doch weitere Briefstellen zur Symphonie op. 21 wie auch zu anderen Werken zeigen, dass die Angabe „Viertelstunde“ bei Webern eine besondere Bedeutung besaß. Webern schreibt einige Tage später nochmals an Schönberg: „Du fragst nach dem 1. Satz meiner Symphonie: er ist ein Adagio, das fast eine Viertelstunde dauert.“¹⁵

13 | Brief von Anton Webern an Heinrich Jalowetz, 20. August 1928, in: Anton Webern, *Briefe an Heinrich Jalowetz*, hg. von Ernst Lichtenhahn, Mainz: Schott, 1999 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 7), S. 595.

14 | Brief von Anton Webern an Arnold Schönberg, 20. August 1928, Library of Congress, Washington DC, zitiert nach: www.schoenberg.at/scans/DVD116/22246-1.jpg (Zugriff: 15. Juni 2015).

15 | Brief von Anton Webern an Arnold Schönberg, 5. September 1928, Library of Congress, Washington DC, zitiert nach: www.schoenberg.at/scans/DVD116/22248-2.jpg (Zugriff: 15. Juni 2015).

Diese von Webern gegenüber Schönberg und Jalowetz geäußerte Spieldauer des ersten Satzes, deckt sich aber keineswegs mit der ungefähren Zeitspanne, die entsteht, wenn man die Metronomangabe, die im Autograph eingetragen ist, ernst nimmt: Wenn ein Interpret das Tempo $J = \text{ca. M.M. } 50$ wählt, dauert der erste Satz etwa sechs Minuten. Die mehrfach wiederholte Aussage des Komponisten steht also in starkem Gegensatz zu der autorisierten Metronomangabe in den Noten-Quellen.

Eine Erklärung für diesen Widerspruch könnte Webers relativistisches Zeitverständnis sein, das Felix Greissle, Schönbergs Schwiegersohn, Lektor bei der Universal Edition und eng befreundet mit Webern, beschrieben hat. Er spricht von einer „Eigenzeit“ Weberrs und führt ein Beispiel aus dessen Bericht über die Lektüre eines Buches über Bergsteigen an. Das Glück eines Alpinisten, der eine Schneewächte überquert hat, schildert Webern wie folgt:

Vollkommen aufgeregzt sagte Webern nun zu Schönberg: „Stell dir nur vor: jetzt steht er oben und dreht sich um, und sieht sich, wie er dort unten geht. Er geht auf der Wächten, er macht keinen Moment eine falsche Bewegung, wie von Gott gelenkt, bricht jeden Moment zusammen, und dann kommt er doch und ist gerettet.“¹⁶

Das Beispiel illustriert die Möglichkeit einer virtuellen Gleichzeitigkeit verschiedener, d. h. in der Zeit aufeinanderfolgender Ereignisse (der eigentliche Gang über die Wächte, der Rückblick darauf und der imaginierte Abbruch) in Weberrs Vorstellung – was für Greissle nicht nachvollziehbar war und übrigens auch Arnold Schönberg ratlos machte.¹⁷ Greissle war auch Sekretär des Vereins für musikalische Privataufführungen in Wien und musste in dieser Funktion die Veranstaltungen des Vereins koordinieren. Greissle berichtet, dass es Webern unglaublich schwer fiel, die tatsächliche Dauer seiner Werke einzuschätzen.¹⁸

Es finden sich zudem weitere Briefstellen, die darauf hindeuten, dass die Angabe „Viertelstunde“ in Weberrs Zeitverständnis nicht als exakte Spieldauer, sondern vielmehr als ‚Eigenschaft‘ eines Satzes zu verstehen ist. In einem Brief vom 3. März 1941 schreibt Webern an Willi Reich über die *Variationen für Orchester* op. 30: „Das Stück dauert so circa eine gute Viertelstunde, fast durchwegs sehr rasch im Tempo, aber zum Teil von getragener Wirkung.“¹⁹ Berthold Türcke hat richtig darauf hingewiesen, dass Interpretationen des Werks meist nicht länger als sieben Minuten 30 Sekunden dauern,²⁰ was auch gängige Einspielungen belegen.²¹ Schließlich sei

16 | Felix Greissle, „Weberns Eigenzeit“, in: *Anton Webern II*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 1984 (Musik-Konzepte Sonderband), S. 5–7, hier S. 6.

17 | Vgl. ebd., S. 7.

18 | Vgl. ebd.

19 | Anton Webern, *Weg und Gestalt. Selbstzeugnisse und Worte der Freunde*, hg. von Willi Reich, Zürich: Arche, 1961, S. 61.

20 | Vgl. Berthold Türcke, „Ein Stehenbleiben, das in die Weite geht: Der Gestus der Zeit in Weberrs Spätwerk“, in: *Anton Webern II* (Anm. 16), S. 8–25, hier S. 8.

21 | Die Aufnahme der *Variationen* op. 30 mit Pierre Boulez (1969) dauert sieben Minuten 13 Sekunden (Sony, SM 3K 45845), mit Robert Craft (2009) sieben Minuten 30 Sekunden (Naxos, 8.557531).

noch eine sehr ähnlich lautende Aussage in einem Brief an Jalowetz erwähnt, die sich auf die *Fünf Stücke für Orchester* op. 10 bezieht: „Die Stücke dauern etwa 15 Minuten. Besetzung ganz solistisch.“²² Wiederum dauern zufällig ausgewählte Aufnahmen des Werks zwischen vier und fünf Minuten.²³

Offensichtlich kann Webers Dauernangabe einer „Viertelstunde“ nicht zum Richtwert einer Tempowahl des ersten Satzes genommen werden. Der Widerspruch zwischen Webers Metronomangabe und seiner vermutlich gefühlten Dauer lässt sich vorerst nicht auflösen.

Hinweise aus den Skizzen zur Symphonie op. 21

Um die Tempogestaltung des ersten Satzes der Symphonie besser verstehen zu können, sollen deswegen die in der Paul Sacher Stiftung in Basel aufbewahrten Skizzen auf Hinweise zur Tempowahl hin untersucht werden.²⁴ Der Entstehungsprozess des Werkes muss an dieser Stelle kurz referiert werden.²⁵ Erstmals erwähnt Webern am 25. November 1927 eine „kleine[] Symphonie“ gegenüber Schönberg und skizziert in dieser Zeit ein Konzept über drei Sätze (Skizzenbuch 2, S. 15):

I. Rondo	II. Var.	III. freie Form
lebh.	mäßig	sehr ruhig
Sonne		Mond

Später revidiert er dieses Konzept und setzt den Variationensatz an erste Stelle (Skizzenbuch 2, S. 19):

1. Variation
2. Rondo (Scherzo, Marschartig[!])
3. Langsam

In einem ersten Kompositionsschritt nahm sich Webern des Variationensatzes an, dessen Verlaufsskizze er am 27. März 1928 zum Abschluss bringen konnte (Datierung in Skizzenbuch 2, S. 36). Dieser trat in der endgültigen Fassung an die zweite Stelle des Werks. Dann ging er an die Skizzierung des langsamen Satzes,

22| Webern, *Briefe an Jalowetz* (Anm. 13), S. 531.

23| Die Aufnahme der *Fünf Stücke für Orchester* op. 10 mit Pierre Boulez (1969) dauert drei Minuten 58 Sekunden (Sony, SM 3K 45845), mit Robert Craft (2009) fünf Minuten 12 Sekunden (Naxos, 8.557531).

24| Die Skizzen zur Symphonie op. 21 befinden sich im Skizzenbuch 2 (Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Anton Webern), S. 15–53.

25| Die folgenden Ausführungen beruhen im Wesentlichen auf Moldenhauer, *Anton von Webern* (Anm. 1), S. 293 ff., sowie Donna L. Lynn, *Genesis, Process, and Reception of Anton Webern's Twelve-tone Music: A Study of the Sketches for Opp. 17–19, 21, and 22/2 (1924–1930)*, Dissertation, Duke University, 1992, S. 140–245.

deren Beginn er mit dem 11. Mai 1928 datiert (Skizzenbuch 2, S. 37). Abschließen konnte er diesen Satz am 27. Juni 1928.²⁶ Mit dem im Konzept noch geplanten dritten Satz begann Webern am 3. August 1928 (Skizzenbuch 2, S. 51), doch nach einigen Tagen Kompositionssarbeit entschloss er sich, die Symphonie zweisäig zu belassen.²⁷

Im Prozess der Entstehung des langsamen Satzes (Mai/Juni 1928), der sich anhand der Seiten 37 bis 44 des Skizzenbuches 2 genau nachvollziehen lässt, vollzog sich eine grundlegende Wandlung der ursprünglichen Satzidee. Die Stadien dieser Entwicklung sollen im Folgenden in Ausschnitten dargestellt werden.

1. Entwicklungsstadium

Die Gestalt des ersten Satzes, wie er sich in der ersten Skizze auf Seite 37 des Skizzenbuches 2 (Abbildung 2) präsentiert, unterscheidet sich maßgeblich von der publizierten Schlussversion. Auffällig ist die Notationsweise im Dreivierteltakt. Diese Aufzeichnung führte Donna Lynn zu der Vermutung, Webern habe ein Menuett geplant.²⁸ Webern hat ursprünglich lediglich Dux und Comes des ersten Kanons skizziert.

Von besonderem Interesse für die Tempogestaltung ist die Bezeichnung „Andante $\text{J} = (\text{Gehend})$ “. Webern notiert zwar keine exakten Metronomzahlen wie im Partitur-Autograph, dennoch kann diese Angabe helfen, die Veränderungen in der Wahl des Tempos während des Kompositionssprozesses zu verstehen. Um die ungefähren Relationen bestimmen zu können, sei für diese Bezeichnung das Tempo $\text{J} = \text{M.M. } 72$ gewählt. Mit der Annahme dieses Tempos, das nicht explizit auf Webern zurückgeht, sondern auf meiner musikalischen Interpretation des Satzcharakters beruht, sei als Ausgangspunkt der Versuchsanordnung ein Wert gewählt, von welchem aus die Veränderung von Weberns Tempovorstellung im Verlauf des Skizzierungsprozesses beschrieben werden kann.

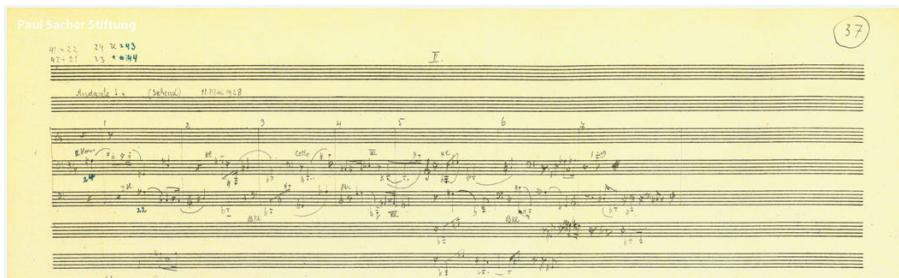


Abbildung 2:
Skizzenbuch 2, S. 37, System 1–7
(Paul Sacher Stiftung, Basel,
Sammlung Anton Webern)

26| Moldenhauer, Anton von Webern (Anm. 1), S. 293. Diese Datierung beruht auf einer Marginalie Webens auf S. 50 von Skizzenbuch 2: „27. VI. Schulschluß der Kinder“.

27| Vgl. Brief von Anton Webern an Arnold Schönberg, 20. August 1928 (Anm. 14).

28| Vgl. Lynn, Genesis, Process, and Reception of Anton Webern's Twelve-tone Music (Anm. 25), S. 223–224.

2. Entwicklungsstadium

In einem späteren Ansatz zu einer Verlaufsskizze mit neuer Tempobezeichnung auf Seite 41 des Skizzenbuches (Abbildung 3), ist nun – nach vorbereitenden Skizzen auf den vorangegangenen Seiten – auch der zweite Kanon ergänzt. Ansonsten bleibt die Satzstruktur gleich, lediglich die Differenzierung des Auftakts fällt auf. Der Komponist halbiert den 1. Reihenton a um eine Achtelnote und setzt ihn zwischen Sechzehntelpausen. Nun ändert Webern aber die Tempobezeichnung zu „Sehr langsam ($\text{♪} = \text{ca.}$)“. Eine genaue Bestimmung was „Sehr langsam“ bedeuten könnte, ist nicht möglich, doch lässt sich sagen, dass das Tempo im Vergleich zum vorausgegangenen Versuch wesentlich langsamer sein muss. Nehmen wir also an, dass Webern für das Viertel M.M. 46 wählt. Obwohl Webern in Klammern auf die Zähleinheit Achtel zu referieren scheint, ändert er die Taktart nicht. Grundschlag bleibt das Viertel und daher bezieht sich die Tempobezeichnung „Sehr langsam“ wohl auch darauf.

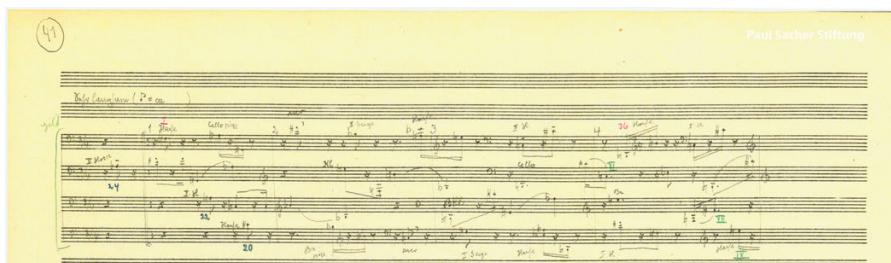


Abbildung 3:
Skizzenbuch 2, S. 41, System 1–6
(Paul Sacher Stiftung, Basel,
Sammlung Anton Webern)

3. Entwicklungsstadium

Auf Seite 44 des Skizzenbuches (Abbildung 4) vollzieht Webern nun eine grundlegende Neuausrichtung. Er nimmt endgültig Abstand von der Gestaltung im Dreivierteltakt und notiert einen Vierachteltakt. Entscheidend für das Tempo-Empfinden ist nun, dass die Zähleinheit zu Achtelwerten wechselt. Ansonsten entwickelt Webern das Stück nicht weiter, die Tonhöhen sind gesetzt und werden nicht verändert; auch der Rhythmus erfährt keine Modifizierung.

Wenn man nun aber die Tempobezeichnung „Gehend ($\text{♪} =$ “ beachtet, stellt man fest, dass Webern zur verbalen Bezeichnung von Seite 37 zurückkehrt. Mit derselben Begründung könnte also auch hier für die Bezeichnung „Gehend“ ein Tempo von M.M. 72 angenommen werden. Da sich diese Angabe nun aber auf die Einheit Achtel bezieht, hätte sich das Tempo im Vergleich zu Seite 37 halbiert beziehungsweise, gemessen an Seite 41, von M.M. 92 auf M.M. 72 verlangsamt.

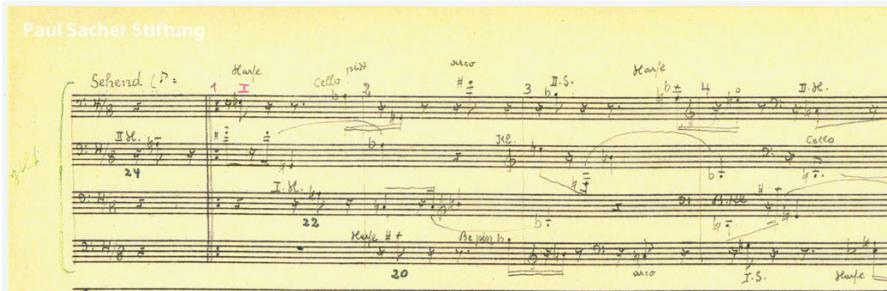


Abbildung 4:
Skizzenbuch 2, S. 44, System 1–4,
Ausschnitt: T. 1–4
(Paul Sacher Stiftung, Basel,
Sammlung Anton Webern)

4. Entwicklungsstadium

In einem vierten Anlauf greift Webern auf Seite 43²⁹ des Skizzenbuches (Abbildung 5) nochmals radikal in die Darstellungsform ein. Webern verkleinert nun nicht die Zähleinheit, sondern verfolgt eine ganz neue Idee. Er verändert den 4/8- zu einem 2/2-Takt und vervierfacht gleichzeitig die Notenwerte. Diese notationstechnische Anpassung hat zwar an sich keine praktische Auswirkung auf das Tempo, doch suggeriert sie rein optisch eine Verlangsamung. Hinzu kommt, dass Webern als Tempo-Bezeichnung „Langsame Halbe =“ angibt. Geht man davon aus, dass „Langsame Halbe“ etwas schneller ist als „Sehr langsam“ (wie auf S. 41), kann für die Halbe M.M. 50 angenommen werden. Somit hat sich das Tempo gegenüber Seite 44 nochmals deutlich verlangsamt. Diese Änderung führt zu grundlegenden Fragen: Warum verändert Webern an dieser Stelle die Notationsweise so fundamental? Warum entscheidet er sich auch in der definitiven Version (Autograph) für diese Schreibweise? Gibt es zu jener Zeit Einflüsse, die einen derartigen Wandel der Notation und damit der Tempovorstellung erklären helfen?

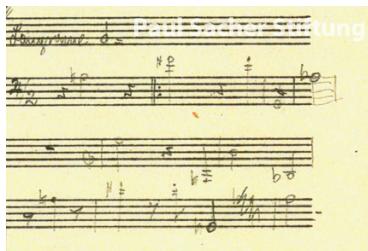


Abbildung 5:
Skizzenbuch 2, S. 43, System 12b–15b
(Paul Sacher Stiftung, Basel,
Sammlung Anton Webern)

29| Es ist eine Eigenart Webers, dass er in den Skizzenbüchern bei gegenüberliegenden Doppelseiten häufig auf der rechten Seite beginnt und die Fortsetzung auf der linken Seite bringt.

Webern und Heinrich Isaac

Im Rahmen eines am 2. März 1932 in Wien gehaltenen Vortrags, setzt Webern seine Symphonie op. 21 mit der Kompositionskunst der „Niederländer“ in Verbindung:

Beispiel: Der zweite Satz meiner Symphonie (op. 21, entstanden 1928). Die Reihe lautet: F–As–G–Fis–B–A / Es–E–C–Cis–D–H. – Sie hat die Eigentümlichkeit, daß der zweite Teil der Krebs des ersten ist. Das ist ein besonders inniger Zusammenhang. Es gibt also hier nur 24 Formen, weil immer je zwei identisch sind. – In der Begleitung des Themas erscheint zu Beginn der Krebs. Die erste Variation ist in der Melodie eine Transposition der Reihe von C aus. Die Begleitung ist ein Doppelkanon. – Mehr Zusammenhang ist nicht möglich. Das haben auch die Niederländer nicht zusammengebracht. – In der vierten Variation entstehen lauter Spiegelbilder. Diese Variation ist selbst der Mittelpunkt des ganzen Satzes, und von da aus geht alles wieder zurück. Der ganze Satz stellt also selbst einen Doppelkanon mit Rücklauf dar;³⁰

Obwohl sich die Aussage von Webern auf den zweiten, nicht auf den langsamen ersten Satz der Symphonie bezog, ist nicht zu bezweifeln, dass die erwähnte Nähe zur Vokalpolyphonie der Renaissance Gültigkeit für das ganze Werk hat. Webern hatte sich bereits in seiner Dissertation, in dessen Rahmen er den *Choralis Constantinus II* (Druck 1555) von Heinrich Isaac edierte, ausführlich mit Kanonbildung beschäftigt.³¹ Im Vorwort zu dieser Ausgabe, die in den *Denkmälern der Tonkunst in Österreich* veröffentlicht wurde, schrieb Webern über die kanonische Schreibweise von Isaac:

Kanonische Künste verwendet Ysaak im zweiten Teil seines „*Choralis Constantinus*“ in ausgiebigster Weise: [...]. [...] drei Doppelkanons Off. IV, S. 26, Prosa ‚*Generosi Abrahae*‘, Off. IV, S. 33[,] ‚*Die genitrix*‘ und Off. XVI, S. 136, ‚*Solo iussu*‘; [...].³²

Verschiedene seiner Werke profitierten von der kontrapunktischen Satztechnik, die Webern während der Beschäftigung mit dem *Choralis Constantinus II* genau studiert hatte.³³ Dazu gehört auch der langsame Satz der Symphonie op. 21, der ja als Doppelkanon gestaltet ist.

³⁰ | Anton Webern, *Wege zur Neuen Musik*, hg. von Willi Reich, Wien: Universal Edition, 1960, S. 60.

³¹ | Zu Webens Studiums an der Universität Wien (1902/3 bis 1906/7) und zur Abfassung seiner Dissertation vgl. Theophil Antonicek, „Anton Webern und die Musikwissenschaft“, in: *Anton Webern. Persönlichkeit zwischen Kunst und Politik*, hg. von Hartmut Krones, Wien: Böhlau Verlag, 1999 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Sonderband 2), S. 17–23; sowie Karlheinz Essl, *Das Synthesedenken bei Anton Webern. Studien zur Musikaffassung des späten Webern unter besonderer Berücksichtigung seiner eigenen Analysen zu op. 28 und 30*, Tutzing: Schneider, 1991 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 24), S. 93–97. Zu Isaacs Kanons vgl. Katelijne Schiltz, „Aus einem Hauptgedanken alles Weiteres entwickeln!“. Die Kanons in Isaacs *Choralis Constantinus II*, in: *Heinrich Isaac*, hg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik, 2010 (Musik-Konzepte Neue Folge 148/149), S. 120–134.

³² | Anton Webern, „Einleitung“, in: Heinrich Isaac, *Choralis Constantinus. Zweiter Teil. Graduale in mehrstimmiger Bearbeitung (a capella)*, bearbeitet von Anton von Webern, Wien: Artaria, 1909 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 16/1), S. VII–XII, hier S. X.

³³ | Schiltz nennt u. a. die *Fünf geistliche Lieder* op. 15 und die *Fünf Canons nach lateinischen Texten* op. 16, vgl. Schiltz, „Aus einem Hauptgedanken [...]“ (Anm. 31), S. 131.

Neben diesen satztechnischen Verbindungen zwischen den Doppelkanons des *Choralis Constantinus* II und der Symphonie scheint auch ein notationstechnischer Zusammenhang zu bestehen. 1925 wurde Webern von Guido Adler, Wiener Ordinarius für Musikwissenschaft und Doktorvater von Webern, angefragt, ob er auch den dritten Band des *Choralis Constantinus* herausgeben könne, was Webern aber ablehnen musste.³⁴ Es ist aber durchaus möglich, dass Webern – in zeitlicher Nähe zur Entstehung der Symphonie – bei dieser Gelegenheit wieder an die Editionstätigkeit erinnert wurde, bei der er sich ausgiebig mit dem Problem der Übertragung der mensural notierten Musik in das moderne Notenbild auseinandergesetzt hatte.

Die Darstellung der Kanonthemen im *Choralis Constantinus* II zeigt eine optische Verwandtschaft mit der Notation in der Symphonie. Abbildung 6 zeigt die Sequenz „Generosi Abrahae“ aus dem Officium purificationis beatae Mariae virginis mit langen Notenwerten (Semibreven) und die durch Webern gewählte Übertragung mit Ganzen Noten. Es scheint nicht ausgeschlossen, dass Webern durch seine Isaac-Studien dazu angeregt wurde, ein vergleichbares Notenbild auch in seiner Symphonie zu verwenden.³⁵

Dm. 4. Tk. in Oest. XVI. 1.

Abbildung 6:
Heinrich Isaac,
Officium Purificationis Mariae,
Prosa „Generosi Abrahae“,
in: Denkmäler der Tonkunst
in Österreich 16/1, S. 26

34| Vgl. Moldenhauer, *Anton von Webern* (Anm. 1), S. 258: „Guido Adler, der Vorstand des Musikwissenschaftlichen Instituts, hatte ihn gerade gebeten, den dritten Band von Heinrich Isaacs *Choralis Constantinus* herauszugeben, eine Aufgabe, die so zeitraubend und finanziell so wenig lohnend war, daß Webern ablehnen mußte.“

35| Ich danke Burkhard Kinzler und Dominik Sackmann für Hinweise und Literaturempfehlungen.

Neben diesen optischen Eigenschaften kommt hinzu, dass die Vortragsweise der Renaissance-Vokalpolyphonie seit dem 19. Jahrhundert mit einer Tradition der Langsamkeit in Verbindung gebracht wurde.³⁶ Prototypisch steht dafür Johann Gottfried Herders Beschreibungen der Werke Palestrinas:

Papst Marcellus II. wollte sie [die Kirchenmusik] gar vom Altar verbannen, aber Palestrina versöhnte ihn noch durch eine Messe wieder, die ohne allen Mutwillen langsam und andächtig einhergeht, ihr Auge unbeweglich gen Himmel richtet, und in jedem Schritt das Herz trifft.³⁷

Zwar wurde in den 1820er Jahren versucht, dieses Bild zu korrigieren, etwa von Anton Friedrich Justus Thibaut, der von ganz langsamem Tempi abriet:

[A]lso nicht zu sehr eilt, aber auch nicht von dem herrschenden deutschen Vorurtheil ausgeht, daß man sich außer Athem zu singen habe, wenn ein Italiener ganze und halbe Noten setzt.³⁸

Doch ist nicht auszuschliessen, dass Webern tendenziell der Vorstellung einer ‚getragenen‘ Vortragsweise noch immer verbunden war und diese im ersten Satz der Symphonie mit der Satztechnik des Doppelkanons verband.

Schlussfolgerung

Der aus den Skizzen ersichtliche Entstehungsprozess zeigt deutlich, dass Webern sein ursprüngliches Konzept von Seite 37 mehrfach revidierte. Ohrenfälligste Konsequenz aus diesem Prozess ist ein schrittweise reduziertes Tempo. Diese Verlangsamung liesse sich in die Proportionen 144 : 92 : 72 : 50 (Schlageinheit) fassen. Mit dieser massiven Verlangsamung ging eine Charakteränderung einher. Zuerst war der langsame Satz fast tanzartig gestaltet (3/4-Takt), dann hob Webern im weiteren Kompositionsprozess die Kontrapunktik stärker hervor und konzentrierte sich auf die ‚getragene‘ Darstellung der kanonischen Themen. Unterstützt wurde dieser Wechsel zusätzlich durch eine optische Verlangsamung, nämlich durch die Augmentation der Notenwerte.

Wenn man nun diesen Prozess in Relation zu Webers sehr subjektiver Zeitvorstellung setzt, darf angenommen werden, dass Webern diesen Verlangsamungs-

36 | Vgl. Winfried Kirsch, „Zur Vortragsweise der Werke Palestrinas im 19. Jahrhundert“, in: *Aufführungs- und Bearbeitungspraxis der Werke Palestrinas vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, hg. von Friedrich Wilhelm Riedel, Sinzig: Studio, 1997 (Kirchenmusikalische Studien 3), S. 89–114.

37 | Johann Gottfried Herder, *Vom Geist der Ebräischen Poesie*, Gotha: Perthes, 1890, S. 252.

38 | Anton Friedrich Justus Thibaut, *Über Reinheit der Tonkunst*, hg. von Karl Bähr, Heidelberg: Mohr, 1875, S. 52.

prozess verinnerlicht hat. Vom leichten, beschwingten Charakter des ersten Versuchs auf Seite 37 des Skizzenbuches 2, bis zur letzten, ‚historisierenden‘ Fassung unter dem Einfluss der Musik Heinrich Isaacs durchlief der Satz eine stetige Entwicklung. Im Verlauf dieses Prozesses muss Webern den Entschluss gefasst haben, dass es sich um einen Satz handelt, der bezüglich der von ihm ‚empfundenen‘ Länge zur selbst definierten Kategorie der „Viertelstunden“-Stücke gehört. Wie lang die Spieldauer des Satzes aber effektiv war, schien für Webern von sekundärer Bedeutung gewesen zu sein, jedenfalls legte er darüber keine Rechenschaft ab.

Aufgrund der Erkenntnis, dass Webern mit der Form des Werkes, wie er es auf Seite 43 der Skizzen niedergeschrieben hat und wie es dann auch gedruckt wurde, an ein Ziel gekommen war, lässt sich argumentieren, dass eine weitere Verlangsamung nicht beabsichtigt war. Die Version der Symphonie op. 21, die im Autograph überliefert ist, ist das gültige Resultat dieses Verlangsamungsprozesses. Daher ist die Metronomangabe stärker zu gewichten, als die relativ vage und von Webern für mehrere seiner Werke verwendete Formulierung, die Dauer des Satzes sei eine „Viertelstunde“. Diese Angabe, die sich in den Briefen an Arnold Schönberg, Heinrich Jalowetz und noch andere Briefpartner findet, besitzt für die Aufführungspraxis keine konkrete Relevanz.

Weberns Streichquartett op. 28 und das Schriftbild seiner Partituren

Regina Busch

I.

Wenige Tage nach dem „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich am 13. März 1938 wurde in der Universal Edition Wien (UE) mit der „Arisierung“ begonnen. Der neue kommissarische Leiter Ernst Geutebrück hatte den Auftrag, die entsprechenden personellen Veränderungen vorzunehmen und den Anteil „nichtarischer“ Aktienbesitzer auf 25% zu reduzieren. Auch Erwin Stein, seit vierzehn Jahren Herausgeber, künstlerischer Berater und Leiter der Orchesterabteilung, musste seine Aktien verkaufen und Ende Juni 1938 die UE verlassen. Nach Sondierung verschiedener Möglichkeiten gelang es ihm schließlich, bei Boosey & Hawkes in London eine Anstellung zu erhalten. Dabei waren ihm die Kontakte zwischen diesem Verlag und der von Alfred Kalmus 1936 gegründeten Universal Edition Ltd. (London) zugute gekommen; Empfehlungsbriefe von Schönberg, Bartók und Stokowski¹ haben sicherlich ebenfalls geholfen. In den folgenden Monaten wurden die Besitztümer der Familie Stein eingelagert und die Auswanderung vorbereitet. Stein selbst begab sich am 21. September 1938 nach London; seine Frau und Tochter folgten ihm etwa einen Monat später.²

Wieviel im Einzelnen Webern von diesen Vorgängen in der UE und im Leben der Familie Stein mitbekommen hat, wissen wir noch nicht. Dass Schönbergs Sohn Görgi sofort entlassen,³ sein eigener Schüler Ludwig Zenk hingegen – seit 1937 Mitglied der NSDAP – am 1. April als Lektor der UE eingestellt wurde,⁴ war ihm sicherlich bekannt. Webern war in diesen Wochen nicht nur intensiv mit der Arbeit an seinem Streichquartett op. 28 befasst, sondern auch häufig in Kontakt mit

1 | Thomas Brezinka, *Erwin Stein. Ein Musiker in Wien und London*, Wien: Böhlau, 2005 (Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg 2), S. 141 f.

2 | Sophie Fetthauer, *Musikverlage im „Dritten Reich“ und im Exil*, Hamburg: von Bockel, 2007 (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil 10), S. 182–199 und 350–353; Brezinka, *Erwin Stein* (Anm. 1), S. 139–142.

3 | Vgl. Felix Greissle an Arnold Schönberg, [Anfang Juni 1938] aus New York (Library of Congress, Washington DC). Briefe aus der Library of Congress werden im Folgenden gegebenenfalls nach den digitalen Reproduktionen auf der Website des Arnold Schönberg Center, Wien (www.schoenberg.at/letters/search_extended.php [Zugriff: 20. August 2015], kurz: *Briefdatenbank*) zitiert und mit der dort vorhandenen „ID“ nachgewiesen: ASC ID 11214): „Die UE hat nach 3 Tagen einen kommissarischen Leiter bekommen, der Görgi sofort hinausgeworfen hat. Mit großer Mühe ist es mir (mit Hilfe von Frl. Rothe, Winter hat überhaupt keinen Einfluß mehr, gelungen, bei dem Mann durchzusetzen, daß er Görgi solange beschäftigt, solange noch die jüdischen Direktoren in der UE bleiben – das ist leider nur bis 10. Juni.“ Vgl. auch schon Gertrud Greissle an Schönberg, 22. März 1938 (ASC ID 11031): „Die U. E. ist bereits am 1. Tag übernommen worden und alle neuen Gesetze stehen bereits in Anwendung. Görgi ist als einer der ersten davon betroffen worden.“

4 | Vgl. Marie-Therese Hommes, *Verkettungen und Querstände: Weberns Schüler Karl Amadeus Hartmann und Ludwig Zenk und die politischen Implikationen ihres kompositorischen Handelns vor und nach 1945*, Schliengen: Edition Argus, 2010 (Forum Musikwissenschaft 4), S. 118 ff.

Gertrud und Felix Greissle, die, zusammen mit Görgi Schönberg und einem „Webern-Schüler“⁵, das Aufführungsmaterial von Schönbergs Brahms-Bearbeitung für den Schirmer-Verlag herstellten. Daneben korrigierte Greissle seinen Klavierauszug des Schönberg'schen Violinkonzerts und ließ diesen anschließend u. a. von Webern zur Prüfung durchspielen. Louis Krasner, zu dieser Zeit in Wien und mit dem Studium des Werkes für die Uraufführung befasst, traf zweimal mit Webern und Greissle zusammen, um ihnen das Stück „soweit das schon geht“ vorzuspielen.⁶ Parallel zu diesen musikalischen Aktivitäten wurden unablässig Möglichkeiten zur Auswanderung sondiert und diskutiert.⁷

Die wenigen bisher bekannten Briefe von Erwin Stein an Webern aus dieser Zeit unterscheiden sich nicht von denen der Jahre zuvor: es sind kaum mehr als freundliche, persönlich gehaltene Geschäftsbriebe, die über Aufführungen der Werke berichten. Alles andere wird bei Begegnungen und in Telefonaten besprochen worden sein. Bis zum März 1938 hatten Weberns Vorträge und Unterrichtsstunden, in früheren Jahren auch die Chor- und Orchesterproben, vorwiegend in Wien stattgefunden, so dass immer die Möglichkeit zu Besuchen bei der UE bestand und bei Bedarf genutzt wurde, aber auch außerhalb der UE haben Webern und Stein sich gelegentlich getroffen. Infolge des „Anschlusses“ nun musste Webern seinen laufenden „Kurs“⁸ vorzeitig beenden. Die Mehrzahl seiner Schüler,⁹ Freunde und Bekannten war in existenzbedrohende Schwierigkeiten geraten. Einige verließen sofort das Land, andere konnten in den folgenden Monaten emigrieren, manchen gelang die Ausreise nicht mehr. Kurze Lageberichte finden sich in Weberns Briefen nach Außen, oft verbunden mit der dringenden Bitte um Hilfe: „So beschwöre ich Sie, guter, alter Freund: helfen Sie! Verschaffen Sie ihm u. seiner Frau dieses ‚affidavit‘ nach N.Y.

5 | Vgl. Gertrud Greissle an Schönberg, 12. Februar 1938 (ASC ID 11026) und Felix Greissle an Schönberg, 8. März 1938 (ASC ID 11132), jeweils ohne den Namen des Webern-Schülers zu nennen.

6 | Felix Greissle an Schönberg, 26. Februar 1938 (ASC ID 11028), und Anton Webern an Schönberg, 11. Mai 1938 (ASC ID 18169): „Von Dir weiß ich eigentlich fortlaufend durch Felix, der schon seit langem regelmäßig wöchentlich zu mir herauf kommt. [...] [D]ass ich Dein wunderbares Violinkonzert schon recht gut kenne: ich hatte auch mit Felix dessen Klavier-Auszug zur Gänze sehr eingehend durchgesprochen u. weiters mit Krasner das Werk zwei mal durchgenommen.“

7 | Einen besonderen Einblick in die Lebens- und Arbeitsumstände dieses Personenkreises in und um Mödling geben die material- und aufschlussreichen Briefwechsel von Görgi Schönberg, Gertrud und Felix Greissle, Louis Krasner und natürlich Webern mit Arnold Schönberg aus diesen Jahren (ASC, *Briefdatenbank* [Anm. 3]). Vgl. auch Arnold Greissle-Schönberg, *Arnold Schönberg und sein Wiener Kreis. Erinnerungen seines Enkels Arnold Greissle*, Wien: Böhlau, 1998, Kapitel III, „Die Greissles“, IV, „Görgi Schönberg“ und V, „1938“ (englische Fassung auf <http://schoenberg.org> [Zugriff: 20. August 2015]).

8 | Einer der Vortragszyklen „Über musikalische Formen (Formenlehre erläutert durch Analysen)“, mit denen er 1934/1935 begonnen hatte. Vgl. Neil Boynton, „Einleitung“, in: Anton Webern, *Über musikalische Formen. Aus den Vortragsmitschriften von Ludwig Zenk, Siegfried Oehlgieser, Rudolf Schopf und Erna Apostel*, hg. von Neil Boynton, Mainz: Schott, 2002 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 8), S. 58 und 68 f.

9 | Webern verlor die meisten seiner zahlenden Schüler, zeitweise hatte er nur noch einen einzigen. Vgl. Webern an Willi Reich, 29. April 1938, publiziert in Anton Webern, *Der Weg zur neuen Musik*, hg. von Willi Reich, Wien: Universal Edition, 1960, S. 64 f., und Boynton, „Einleitung“ (Anm. 8), S. 68 f.

Und so bald als nur möglich! B. soll nichts wissen von diesem Brief.“¹⁰ Oder: „[E]s sind schon viele unserer Bekannten fort; gestern fuhr Dr. Kurzmann. Bach möchte es auch gerne.“¹¹ Im selben Brief schreibt Webern von Erwin Steins Zukunftsäussichten: „In der U. E. viele wichtige Veränderungen. Doch dürfte für St. sogar noch etwas sehr Gutes werden in London.“ Einen Monat später an Schönberg: „Von Stein hast Du ja selbst Nachricht. Nun wird er ja bald abreisen.“¹² Und am 17. November an den inzwischen nach London emigrierten Stein:

[D]ass ich Dir ehestens wegen Polnauer schreiben müsse. [...] Es geht darum, ihn sobald als möglich in die Lage zu versetzen, von hier fort zu können. Es ist nicht denkbar, dass er weiter hier so existieren kann. Er hat jetzt auch seine Wohnung verloren [...]. Es hat sich eben indessen in dieser Hinsicht wieder so Manches sehr verschärft. [...] Ich hatte ja schon vor Deiner Abreise mit Dir darüber gesprochen. Nun ist also die Frage wieder brennender geworden.¹³

Die Briefe Webers aus dieser Zeit lassen erkennen, dass ihm der Unterschied seiner eigenen Situation zur oft katastrophalen Lage seiner Freunde bewusst war und zwiespältige Gefühle in ihm erzeugte. Während einige sich (im besten Falle) ins Ausland retten konnten und dort eine neue Existenz aufbauen mussten, brauchte er selbst seine Heimat, ja nicht einmal seine Wohnung zu verlassen, und dem Komponisten Webern ging es so gut wie fast nie in seinem Leben. Mehrere seiner Werke wurden in England und USA gespielt,¹⁴ zwei neue Kompositionen uraufgeführt und zuverlässigen Berichten zufolge mit „Jubel u. Begeisterung“ aufgenommen.¹⁵ Webern mag sich dadurch in einer Überzeugung bestätigt gefühlt haben, die ihm seit Jahren Halt gab: „[d]as Natürliche wäre ja, einzig bei [meiner Produktion] verweilen zu können!“¹⁶ Auch jetzt wieder begleitete er die Nachricht von der Vollendung des Streichquartetts op. 28 mit seinem Lieblingszitat:

10 | Webern an Mark Brunswick, 23. Juni 1938 (ASC ID 22484). „B.“: David Josef Bach.

11 | Webern an Eduard Steuermann, 25. Juli 1938, zitiert nach „Aus dem Briefwechsel Webern–Steuermann“, transkribiert und mit Anmerkungen versehen von Regina Busch, in: *Musik-Konzepte Sonderband Anton Webern I*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 1984, 23–51, hier S. 43.

12 | Webern an Schönberg, 20. August 1938 (ASC ID 18170).

13 | Webern an Erwin Stein, 17. November 1938 (Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Anton Webern). Ich danke den Mitarbeitern der Anton Webern Gesamtausgabe für die Möglichkeit zur Einsichtnahme in Quellen und für die Erlaubnis, aus ihren Brief- und Tagebuch-Transkriptionen zu zitieren.

14 | Am Jahresende konnte Webern auf „acht Aufführungen in England“ zurückblicken. Vgl. Webern an Willi Reich, 27. Dezember 1938, publiziert in: Willi Reich, „Briefe aus Webers letzten Jahren. Zum 20. Todestag von Anton v. Webern (15. September)“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 20/8 (1965), S. 407–411, hier S. 407.

15 | Vgl. Webern an Brunswick, 23. Juni 1938 (Anm. 10): „Ich muß sagen, Stadlens Brief [über die Aufführung von op. 26 am 17. Juni in London; RB] hat mich so erfreut, wie schon lang nichts! Ich würde ja in anderen Zeiten derartiges lieber bei mir behalten haben, aber jetzt berührt einen das wie ‚Zeichen und Wunder‘ (auch was die ‚Kritiken‘ bringen).“

16 | Webern an Werner Reinhart, 6. Februar 1932, in: Peter Sulzer, *Zehn Komponisten um Werner Reinhart. Ein Ausschnitt aus dem Wirkungskreis des Musikkollegiums Winterthur 1920–1950*, Erster Band, Winterthur und Zürich: Schönenberger und Atlantis, 1979 (309. Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur), S. 194.

Mein lieber, guter Kolisch,
 mein Quartett ist fertig! gerade in den Tagen der Ereignisse habe ich es zu Ende gebracht.
 Es gibt einen so herrlichen Satz von Goethe: dass ‚unsereinem‘ nur geziemt ein Werk nach
 dem anderen hervorzu bringen u. dass alles Andere ‚von Übel‘ ist!
 Das Quartett ist dreisäfig geworden.¹⁷

Ob ihm der Gedanke gekommen ist, dass seine Werke gerade in denjenigen Ländern freundlich aufgenommen wurden, in die so viele seiner Freunde und Bekannten ausgewandert waren? In Sicherheit wiegen konnte er sich jedenfalls nicht, weder sich selbst, noch die anderen betreffend. In dieser Lage wusste er nur einen Rat, auf den er auch in den Briefen an seine emigrierten Schüler immer wieder zurückkommt:

Eines möchte ich Ihnen, als Ihr alter Lehrer, besonders ans Herz legen: Sie müssen Ihre Berufung insbesondere darin fühlen, für das einzutreten (als Pianist zunächst), was wir aus der Production unserer Tage als das Zukünftige erkannt haben u. erkennen! Es ist höchste Zeit, daß die Jugend sich besinnt, nicht unsertwegen, nein sondern iherthalben! Sie müssen, lieber Freund, erkennen, daß der schreckliche Tiefstand des heutigen Musiklebens (überall, auf der ganzen Welt!) seine Ursache darin hat, daß man sich heute, wie noch nie in der Geschichte, an dem Lebenden versündigt! Es müsste selbstverständlich sein, daß Sie, wenn sie z. B. heute ‚vorspielen‘, Schönberg spielen! Und Ihre Antwort auf ‚eventuelles Verwundern‘ sollte nur lauten: [,] Ja, was denn Anderes sollte ich spielen‘. Es ist höchste Zeit! Sonst muss zwangsläufig Alles, was uns in der Kunst wichtig ist, zu Grunde gehn!!!¹⁸

Mit ähnlichen Worten beschwört Webern in seinem ersten an Erwin Stein in London gerichteten Brief ihre gemeinsamen Überzeugungen und Ziele: „Es kommt ja gerade jetzt so sehr darauf an. Wenn die Welt nicht bald Einkehr hält u. endlich bedenkt, dass es Arnold Schoenberg gibt, wird musikalisch alles zu Grunde gehen.“¹⁹ Stein lebte nun zwar nicht mehr in seiner Nähe, aber in Sicherheit, und an einem Ort, mit dem Webern als Komponist wie auch als Dirigent freundlich verbunden war. Dass Stein für einen UE-nahen Verlag arbeitete, dort von Anfang an eine einflussreiche Stellung innehatte und bereit war, sich weiterhin der Musik Weberns anzunehmen: Für Webern war das ein Glücksfall.

17 | Webern an Rudolf Kolisch, 19. April 1938 (Library of Congress, Washington DC). Zitiert nach Arbeitsunterlagen, die mir für die in Vorbereitung befindliche Edition des Kolisch-Briefwechsels zur Verfügung stehen (*Rudolf Kolisch. Briefwechsel mit Schönberg, Webern und Berg*, hg. von Regina Busch [Briefwechsel der Wiener Schule 6]). Vgl. auch schon Weberns Tagebucheintrag vom 19. September 1923: „Goethe an Schiller (Briefw. II. S. 265) | – – Überzeugung erneuert: | – – dass wir andern nichts thun sollten, | als in uns selbst zu verweilen, um | irgend ein leidliches Werk nach dem | andern hervorzubringen. Das Übrige | ist vom Übel‘ (20. Juli 1799)“ (Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Anton Webern [„Tagebuch 6“]).

18 | Webern an George Robert, 9. Oktober 1938, zitiert nach Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich: Atlantis, 1980, S. 459. Ähnlich äußerte er sich schon in seinem Vortrag vom 14. März 1933. Vgl. Webern, *Der Weg zur neuen Musik*, (Anm. 9), S. 20.

19 | Webern an Stein, 11. Oktober 1938 (Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Anton Webern).

II.

In den Tagen des „Anschlusses“ selbst war Webern damit beschäftigt gewesen, sein Streichquartett zu vollenden. Die Notiz: „13. III. Eingliederung Österreichs ins Deutsche Reich“ findet sich bekanntlich unter den Skizzen zum II. Satz, der als letzter komponiert und am 26. März beendet wurde.²⁰ Eine Woche später, am 2. April, wurde Webern brieflich zu einem Gespräch in die UE gebeten.²¹ Vielleicht ging es um die Uraufführung des *Augenlichts* op. 26 im Juni beim IGNM-Fest in London; die Herstellung des Klavierauszugs hatte am Tag zuvor begonnen.²² Gut möglich, dass Webern bei dieser Gelegenheit das neue Streichquartett zur Sprache brachte – und seitens der UE auf die veränderten Umstände hingewiesen wurde. Da Elizabeth Sprague Coolidges Kompositionsauftrag die Uraufführung des Werks beim 10. Berkshire Chamber Music Festival in Pittsfield einschloss (22. September 1938, Kolisch-Quartett), hätte man sofort mit der Herstellung des Materials beginnen müssen. Aber eine vertragliche Verpflichtung der UE, neue Werke Webers in Verlag zu nehmen, gab es schon längst nicht mehr.²³ Und erst recht war ungewiss, ob die neue Leitung sich an die großherzigen Versprechungen halten würde, die man Webern anlässlich seines 50. Geburtstags im Dezember 1933 noch gegeben hatte:

[S]o wollen wir dem Beifall Ihrer Gemeinde die Versicherung hinzufügen, dass wir als Verwalter Ihres Lebenswerkes trotz aller Missverständnisse und Anfeindungen uns der Kostbarkeit des uns anvertrauten Gutes bewusst sind und wie bisher auch in aller Zukunft mit voller Ueberzeugung dafür eintreten werden. Wir hoffen, dass den schon geschaffenen Werken noch manches neue folgen wird und dass es uns gelingen wird unser bescheidenes Teil dazu beizutragen, Ihnen die grosse und allgemeine Anerkennung zu erringen, die Ihre Kunst und die rücksichtslose Reinheit Ihrer Kunstgesinnung verdient.²⁴

Nach dem Klavierauszug des *Augenlichts* ist bei der Universal Edition Wien zu Webers Lebzeiten allerdings kein weiteres Webern-Werk mehr erschienen.

20| Zitiert nach Moldenhauer, Anton von Webern (Anm. 18), S. 434.

21| Vgl. Universal Edition an Webern, 2. April 1938 (Wienbibliothek im Rathaus, Wien, UE-Archiv, Sign. 178).

22| Klavierauszug von Ludwig Zenk, laut Herstellungskartei der UE (Historisches Archiv der UE, Wien) am 21. April 1938 erschienen. Ich danke der Universal Edition Wien für die Erlaubnis, aus Unterlagen in den Wiener UE-Archiv-Teilen zu zitieren (Historisches Archiv, Wienbibliothek im Rathaus und Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg). Eine Edition des Briefwechsels zwischen Webern und seinen Verlegern, hg. von Julia Bungardt und Regina Busch, ist in Vorbereitung.

23| Vgl. Webers Erklärung gegenüber Erwin Stein im Brief vom 16. November 1938 (Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Anton Webern): „Ich möchte nur hinzufügen, daß, als mein Vertrag mit der U. E. vor einiger Zeit abgelaufen war, wir ausdrücklich vereinbarten, ihn nicht mehr zu erneuern[,] sondern lieber eine Art von moralischem Übereinkommen zu wahren.“

24| Ernst Roth (Universal Edition Wien) an Webern, 1. Dezember 1933 (Wienbibliothek im Rathaus, Wien, UE-Archiv, Sign. 130). Ernst Roth war in der UE für die Philharmonia-Partitur-Reihe zuständig. Er emigrierte ebenfalls im September 1938 nach London und kam bei Boosey & Hawkes unter. Vgl. Fethauer, *Musikverlage* (Anm. 2), S. 340 f.

Erwin Stein hat offenbar schon wenige Tage nach seiner Ankunft in London die Arbeit bei Boosey & Hawkes aufgenommen.²⁵ Spätestens vom 30. September an korrespondierten Boosey & Hawkes und UE kontinuierlich miteinander (in Deutsch oder Englisch) über die Werke der UE, die Boosey & Hawkes in Vertrieb hatte; in den ersten Wochen alle zwei bis drei Tage, manchmal auch täglich.²⁶ Einer der ersten Briefe Steins ging an Webern: im offiziellen englischen Teil wurde er gebeten,

kindly to give us some information about your plans for this season, especially if you are writing any new works, or have lately finished anything new. We should also be interested to hear of any performance of your latest works, either in the past or future.

Im deutsch geschriebenen handschriftlichen Postscriptum heißt es:

Lieber Freund! Ich bin sehr plötzlich abgereist und konnte mich gar nicht mehr von Dir verabschieden! Zum Schreiben bin ich auch noch gar nicht gekommen, werde es aber bald nachholen.²⁷

Webern antwortete schon am 11. Oktober, erfreut über den offiziellen Teil des Briefs, „insbesondere weil er mir doch die Raschheit Deiner Einflussnahme dort aufzeigt“, reagierte aber hinhaltend auf das zwischen den Zeilen versteckte Angebot, dem Verlag ein (neues) Werk zu überlassen: „Ich muß mir das erst ein wenig durch den Kopf gehn lassen.“ Im selben Brief schildert er – wunschgemäß – die Aufnahme seines Streichquartetts in den USA. Mit offensichtlicher Freude referiert er lobende, freundliche und begeisterte Worte Schönbergs, Kolischs und der „anderen vom Quartett“, zitiert anschließend Hans W. Heinsheimers positive Berichte an die UE über die Uraufführung in Pittsfield – und ließ damit durchblicken, dass für ihn die Universal Edition Wien als Verleger des op. 28 weiterhin in Frage käme (wenn sie nur wollte).²⁸ Eine Woche später aber war klar: „Du fragst danach, wie es mit dem Verlag meines Quartettes steht: nun, ich kann mir nicht denken, dass die jetzige U. E. noch in Betracht kommt! Aber wie wäre es bei Boosey u. Hawkes?“²⁹ In einem zweiten, offiziell an den Verlag gerichteten Brief geht Webern Punkt für Punkt auf die Anfrage vom 6. Oktober ein, wobei er seine Werke von op. 29 bis op. 23 rückwärts nennt, ihren jeweiligen Status beschreibt (in Arbeit befindlich, verlegt, erschienen, ungedruckt) sowie vergangene und geplante Aufführungen erwähnt. Über das Quartett op. 28 heißt es:

25| Vgl. Stein an UE/Gutebrück, 11. Oktober 1938 (zitiert nach Brezinka, *Erwin Stein* [Anm. 1], S. 146): „Nach dreiwöchigem Aufenthalt hier, kann ich Ihnen berichten, dass ich ein schönes Arbeitsfeld vorgefunden habe.“

26| Archiv der Universal Edition, Depositum am Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg / Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Paket Nr. 394. Ich danke Katharina Bleier für hilfreiche Auskünfte über die Bestände des Archivs und die Datenbank. Die Korrespondenz brach erst mit Beginn des Krieges ab. Vgl. Brezinka, *Erwin Stein* (Anm. 1), S. 141. Zitate aus dem Briefwechsel zwischen UE und Boosey & Hawkes erfolgen mit freundlicher Genehmigung der beiden Verlage.

27| Stein an Webern, 6. Oktober 1938 (Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Anton Webern). Zitate aus den Briefen von Boosey & Hawkes (Erwin Stein) an Webern erfolgen mit freundlicher Genehmigung von Boosey & Hawkes.

28| Webern an Stein, 11. Oktober 1938 (Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Anton Webern).

29| Webern an Stein, 18. Oktober 1938 (Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Anton Webern).

Meine zuletzt fertig gestellte Arbeit ist ein auf Bestellung von Mrs. Elisabeth [sic] Sprague Coolidge (Washington) entstandenes Streich-Quartett, op. 28, welches am 22. September dieses Jahres am Musikfest der Mrs. Coolidge in Pittsfield (U. S. A.) durch das Kolis ch-Quartett zur Uraufführung gebracht worden ist. Ich hörte (Schreiben Dr. Heinsheimers an die U. E.), dass dieses Musikfest mit gesamtem [sic] Programm demnächst in New York wiederholt werden soll. Ich erkläre mich gern bereit, mir etwa zugekommenes Kritiken-Material, falls erwünscht, an Boosey & Hawkes zu eventueller Verwertung einzusenden. Wie mir Kolisch mitteilt, nimmt er das Werk noch in dieser Saison in seine Programme auf, um es natürlich auch in europäischen Städten zu spielen. Das Werk ist noch u n g e d r u c k t!³⁰

Am 2. November war die Sache spruchreif:

Der Gedanke, Dein Quartett hier zu veroeffentlichen[,] interessiert die Leute hier sehr. Wir, d. h. Mr. Hawkes, Dr. Kalmus, Mr. Chapman und ich haben schon wiederholt darueber gesprochen. Nun ist man allerdings der Meinung, dass das Werk in der U. E. Ltd. London erscheinen sollte, die ja als der Verlag ernster moderner Musik im Rahmen von Boosey & Hawkes gedacht ist. Das waere Dir doch recht? Und was willst Du wegen U. E. Wien machen? [...] Ich persoenlich moechte Dir raten, die Sache mit der U. E. Wien zu ordnen und mir dann womoeglich die Partitur zu schicken. Ich glaube, dass man Dir dann einen Vertrag gleich schicken wuerde. Was waren die Bedingungen, die Du in Wien abzumachen pflegtest?³¹

Webern informierte die Wiener UE persönlich und erhielt am 9. November eine schriftliche Erklärung, die er einige Tage später an Stein weiterschickte:

Wir danken Ihnen bestens für die uns mündlich gemachte Mitteilung, wonach Ihnen seitens des Verlages Boosey & Hawkes, London, die Anfrage zugekommen ist, diesem Ihr neues Quartett zwecks Inverlagnahme zu überlassen.

Es liegt uns daran, Ihnen, verehrter Herr Doktor, zum Ausdruck zu bringen, dass wir für Ihr Schaffen grösstes Interesse haben und freut es uns andererseits sehr, dass auch Sie dadurch, dass Sie uns von dem Anbot des englischen Hauses in Kenntnis setzen, Wert darauf legen, auch weiter die Verbindung mit der Universal-Edition aufrecht zu erhalten. Aus Ihren Mitteilungen entnahmen wir, dass Ihnen aber in diesem Falle mit Rücksicht auf gewisse materielle Vorteile daran gelegen wäre, auch mit dem englischen Verlag, der ja seinerseits wieder enge Beziehungen zur Universal-Edition unterhält, in Verbindung zu treten. Wir erklären Ihnen ausdrücklich, dass wir – wiewohl ja ein Anbotszwang Ihrerseits vertraglich gar nicht vorhanden ist – durchaus damit einverstanden sind, dass Sie für Ihr Quartett mit dem englischen Verlag abschliessen.³²

30 | Webern an Boosey & Hawkes (Erwin Stein), 17. Oktober 1938, Northwestern University Music Library, Evanston, IL. Typoskript mit maschinenschriftlichen Unterstreichungen in Rot sowie Nachträgen, Korrekturen und Unterstreichungen in schwarzer Tinte.

31 | Stein an Webern, 2. November 1938 (Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Anton Webern).

32 | Universal Edition an Webern, 9. November 1938, am Ende Grußformel mit Hitlergruß (Wienbibliothek im Rathaus, Wien, UE-Archiv, Sign. 188).

Die Verhandlungen über die Vertragsbedingungen zogen sich noch einige Wochen hin. Sie sind hauptsächlich in der Korrespondenz zwischen Webern und Stein greifbar, wobei Stein im Auftrag von Ralph Hawkes und Alfred Kalmus (U. E. Ltd.) agierte. Am 28. November bestätigte er die Ankunft des „Manuskripts“, das Webern eine Woche vorher geschickt hatte.³³ Vom Vertragsabschluß berichtet Webern an Hildegard Jone am 17. Dezember: „Nun bin ich mit einem englischen Musik-Verlag – es ist der größte dort – zum Abschluß gekommen: zunächst über mein neues Streich-Quartett, das jetzt dort erscheint“.³⁴ Und an Willi Reich am 27. Dezember: „[...] gerade erhielt ich den Vertrag.“³⁵ Der Vertrag enthielt wahrscheinlich auch Vereinbarungen über eine zukünftige Übertragung des Copyrights an die Universal Edition Wien,³⁶ wo die Taschenpartitur des Werks seit 1955 wieder erscheint. Ebenfalls 1955 wurden bei Waldheim-Eberle in Wien Stimmen „in Partiturform“ neu hergestellt.³⁷

Das „Manuskript“ war Weberns Autograph, die einzige Partitur des Werks, die er zu diesem Zeitpunkt noch besaß. Von seiner Analyse des Quartetts und dem bekannten Brief an Steuermann³⁸ abgesehen ist dieses Manuskript die einzige Quelle für die definitive Reihenfolge der Sätze und vermutlich für viele weitere Einzelheiten. Es wurde die Vorlage für den Druck bei Boosey & Hawkes und, wie zuvor die Partiturhandschriften aller in der UE erschienenen Werke Webers, dementsprechend „eingerichtet“, enthält also auch Eintragungen fremder Hand. Für die Korrekturlesung erhielt Webern sein Autograph zurück, durfte es jedoch nicht behalten.³⁹ Steins Versuch, ihm nach Erscheinen des Drucks das Manuskript wieder zurückzuerstatten, ist anscheinend im Sande verlaufen. Der Verbleib des Autographs war lange Zeit hindurch unbekannt, erst am 8. Dezember 2000 tauchte es bei einer Auktion in London wieder auf⁴⁰ und wird heute im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt (vgl. Abbildungen 1a und 1b).⁴¹

33| Webern an Stein, 22. November 1938 (Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Anton Webern): „Ich schicke Dir also morgen das Manuskript meines Quartetts. Du kennst es ja noch gar nicht. Da hast Du es dann auch gleich für Boosey & Hawkes.“

34| Webern an Hildegard Jone, 17. Dezember 1938, zitiert nach Anton Webern, *Briefe an Hildegard Jone und Josef Humplik*, hg. von Josef Polnauer, Wien: Universal Edition, 1959, S. 39.

35| Webern an Willi Reich, 27. Dezember 1938 (Anm. 14). Bis zum 5. Januar 1939, als Webern den unterschriebenen Vertrag nach London schickte, wurden noch etwa zehn Briefe mit Boosey & Hawkes und UE Ltd. London gewechselt.

36| Vgl. Moldenhauer, *Anton von Webern* (Anm. 18), S. 624 f.

37| Vgl. Herstellungskartei der UE (Historisches Archiv der UE, Wien).

38| Webern an Steuermann, 25. Juli 1938, siehe „Briefwechsel Webern–Steuermann“ (Anm. 11), S. 44.

39| Vgl. C. A. Rosen (Boosey & Hawkes) an Webern, 21. Februar 1939 (Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Anton Webern): „Kindly check up the proofs with the MS. and return both to us at your very earliest convenience“, sowie auf demselben Brief die handschriftliche Notiz Webers über die Rücksendung: „b | 28. II. | Korr. u. | Manuscript | zurück.“

40| Sotheby's. Printed and Manuscript Music. Sale L00209A. Auction London 34–35 NEW BOND STREET, Friday 8 December 2000, 10.30 am (Broschüre L00z09A „CANCAN“), Lot 272, S. 12–14 und Rückseite des Umschlags, mit Faksimilia der letzten Seite des II. und ersten Seite des III. Satzes.

41| Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Sign. IX 74868. Die Wiedergabe zweier Seiten aus dieser Quelle erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Archivs (Dr. Otto Biba).

Aus urheberrechtlichen Gründen ist dieses Bild nur in der Printausgabe verfügbar.
Due to copyright reasons, this image is only available in the print edition.

Abbildung 1a:
Anton Webern,
Streichquartett op. 28
Autograph (**Ad**), Seite 14
(Ende des I. Satzes)
(Archiv der
Gesellschaft der Musikfreunde in Wien,
Sign. IX 74868)

Aus urheberrechtlichen Gründen ist dieses Bild nur in der Printausgabe verfügbar.
Due to copyright reasons, this image is only available in the print edition.

Abbildung 1b:
Anton Webern,
Streichquartett op. 28
Autograph (**Ad**), Seite 21
(Anfang des III. Satzes)
(Archiv der
Gesellschaft der Musikfreunde in Wien,
Sign. IX 74868)

III.

In mancher Hinsicht ist das Streichquartett op. 28 ein Sonderfall in Webersn's Œuvre: ein vergleichsweise gut bezahltes Auftragswerk mit garantierter Uraufführung in unmittelbarer zeitlicher Nähe der Entstehung; komponiert im Blick auf eine – zunächst nur erhoffte, später gesicherte – Realisierung durch das Kolisch-Quartett, das für Webersn's Musik immer Verständnis und Interesse gezeigt und sie oft aufgeführt hatte. Da der Auftraggeberin ein Manuskript des Werkes zustand („This proposition includes the understanding that the original manuscripts shall belong to me [...].“)⁴² und Kolisch für die Proben außer den Stimmen auch eine Partitur haben wollte, wurden innerhalb kurzer Zeit zwei Abschriften von Webersn's Partiturnautograph angefertigt. Das Manuskript für Coolidge schickte Webern ihr am 3. Mai 1938; seit dem 24. Mai 1938 befindet es sich als „Gift of Mrs. [Elizabeth Sprague] Coolidge“ in der Library of Congress.⁴³ Eine weitere Partitukopie und handschriftliche Stimmen händigte er etwa um die gleiche Zeit Josie Rosanska, Kolisch's damaliger Frau, bei ihrer Durchreise durch Wien persönlich aus.⁴⁴ Sie dürfte das Material mit nach Prag genommen haben, wo das Kolisch-Quartett seit Ende April einen fünfteiligen Beethoven-Zyklus spielte.⁴⁵ Nach dem letzten Konzert am 13. Mai reisten sie zurück in die USA. In den sechs Monaten nach der Uraufführung (22. September), für die sich Coolidge das Alleinaufführungsrecht gesichert hatte, spielten die Kolischs das Quartett noch einmal in New York; weitere in London und auf dem europäischen Kontinent geplante Aufführungen sind anscheinend nicht zustande gekommen. Danach wurden Stimmen und Partitur vermutlich an Coolidge übergeben; heute befinden sie sich ebenfalls in der Library of Congress.⁴⁶

-
- 42| Elizabeth Sprague Coolidge an Webern, 13. Januar 1938 (Library of Congress, Washington DC). Mit „manuscripts“ dürfen Partitur und Stimmen gemeint sein, wie sich aus Coolidges Brief an Webern vom 23. November 1937 schließen lässt.
- 43| Vgl. *The National Union Catalog Pre-1956 Imprints* DCLII, 417. (Angabe laut Neil Boynton, „A Webern Bibliography“, in: *Webern Studies*, hg. von Kathryn Bailey, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, S. 298–362, hier S. 306.)
- 44| Vgl. Webern an Schönberg, 11. Mai 1938 (Anm. 6), und Webern an Steuermann, 25. Juli 1938, in: „Briefwechsel Webern–Steuermann“ (Anm. 11). Kolisch selbst konnte nicht mehr nach Österreich einreisen, da sein Pass seit dem „Anschluss“ ungültig war; dasselbe galt für Felix Khuner. Vgl. Claudia Maurer Zenck, „Was sonst kann ein Mensch denn machen, als Quartett zu spielen?“ Rudolf Kolisch und seine Quartette. Versuch einer Chronik der Jahre 1921–1944“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 53/11 (November 1998), S. 8–57, hier S. 38. Ein für Ende April 1938 geplantes Konzert des Quartetts in Wien war vermutlich aus diesen Gründen abgesagt worden.
- 45| Vgl. die u. a. von „Josie“ unterzeichnete Postkarte an Schönberg vom 9. Mai 1938 aus Prag, mit Grüßworten bzw. Unterschriften von Hans Heinz Stuckenschmidt, Margot Hinzenberg-Lefèbre, Karl und Adele Rankl, Hermann Grab sowie Rudolf Kolisch (ASC ID 13325). Moldenhauer, Anton von Webern (Anm. 18), S. 445 f., und Maurer Zenck, „Rudolf Kolisch und seine Quartette“ (Anm. 44), S. 39, gehen davon aus, dass Webern das Material „per Post“ nach London sandte, in der Annahme, Webern habe tatsächlich ausgeführt, was er in seinem Brief an Willi Reich vom 29. April lediglich ankündigt hatte.
- 46| Partitur und Stimmen (Call No. ML31.H43a no. 109) gehören zur Heineman Foundation Collection innerhalb der Library of Congress. Wahrscheinlich war der Vertrag schon durch die Übergabe von Stimmen und Widmungsexemplar erfüllt, aber Kolisch hat offenbar auch „seine“ Partitur abgeliefert. Eine gedruckte Partitur des Werkes erhielt er dann von Webern, nachdem sie erschienen war.

Die Partitur-Abschrift für Kolisch (im Folgenden **K**) – wie die Stimmen und das Coolidge-Manuskript (**C**) auf 14zeiligem Eberle-Papier geschrieben – bezeichnet die Library of Congress als Kopistenhandschrift („in a copyist's hand“). Ein Zusammenhang zu der für Kolisch angefertigten Partitur wird in der Beschreibung der Bibliothek nicht erwähnt, scheint mir jedoch unzweifelhaft: Dem Manuskript **K** ist ein von Webern selbst geschriebenes Titelblatt vorangestellt: „Anton Webern | Streichquartett | op. 28 | – Partitur – || Mrs Elizabeth Sprague Coolidge | zugeeignet“, und hier wie auf allen Titelseiten der Stimmen findet sich unten links Weberns Enzersdorfer Adressstempel, womit sozusagen seine Autorschaft bestätigt und die Provenienz des Materials von Webern selbst verbrieft ist.⁴⁷

Dem bibliothekarischen Begleittext zufolge enthält **K** nur vereinzelt Eintragungen von Webern selbst: Die Jahreszahl 1938 am Ende, einige Dynamik-Angaben, Vorzeichen, eine Pause. Einiges davon ist auf den Reproduktionen, die ich einsehen konnte, erkennbar und als Webern-Handschrift zu identifizieren. Für die Takte 42 und 45 des II. Satzes⁴⁸ vermerkt die Bibliothek dynamische Angaben von Webern (in II. Geige bzw. Bratsche), die im Druck des Quartetts nicht vorkommen: sie fehlen auch in **C**, sind aber in den Stimmen vorhanden, d. h. vermutlich während des Kollationierens mit der Partiturskopie **K** – offenbar ebenfalls von Webern – nachgetragen worden. In beiden Takten findet sich in Weberns ursprünglichem Autograph (**A**), das später Druckvorlage wurde (**Ad**), eine Rasur.⁴⁹ Sämtliche „autograph annotations“ in **K** scheinen – soweit in der Reproduktion erkennbar – mit etwas anderem Schreibduktus und anderer Tinte bzw. Feder als das Manuskript sonst geschrieben zu sein: Unterschiede, die allerdings auch daher rühren können, dass die Ergänzungen erst später, im Zuge des Kollationierens eingetragen wurden.

Die Angabe der Library of Congress, der Schreiber des Kolisch-Exemplars sei nicht Webern, sondern ein Kopist, wurde bisher nicht in Zweifel gezogen. In erster Linie wohl, weil der Schreibduktus dieser Kopie, in der offenbar Druckähnlichkeit angestrebt wurde, sich von Weberns Reinschrift in **C** deutlich unterscheidet.⁵⁰ Rein äußerliche Unterschiede zwischen **K** und dem Coolidge-Manuskript **C** – das im Format kaum halb so groß ist – mögen die Annahme gestützt haben. Vielleicht hat auch eine Rolle gespielt, dass **K** auf anderem Wege und viel später als **C** in die Bibliothek gelangt ist, und schließlich wird der Nimbus des Besonderen, ja Einzigartigen, der Komponistenhandschriften anhaftet, ein Übriges getan haben. Von den Dokumenten, die die Umstände der Entstehung, Uraufführung und Drucklegung des

47| Den Begleittexten der Library of Congress zufolge scheinen Partitur und Stimmen zusammen in die Bibliothek gelangt zu sein. Vgl. auch die Bemerkungen zu Leibowitz unten, Anm. 66.

48| Nummerierung und Bezeichnung der drei Sätze des Quartetts in diesem Beitrag folgen Weberrns Satzüberschriften und der Satzfolge im Druck: I Mässig (S. 1), II Gemächlich (S. 10), III Sehr fliessend (S. 14). Die inhaltlichen Aspekte der Änderung der Reihenfolge von I und II stehen hier nicht zur Diskussion.

49| Jeweils unterhalb der Note unmittelbar vor der Crescendogabel, wo demnach ante correcturam eine Dynamik-Angabe zu vermuten ist. Man muss diese Rasuren natürlich im Zusammenhang der zahlreichen anderen in diesem Manuskript sehen.

50| Ebenso von derjenigen in **Ad**, wie ein Vergleich mit den in den Abbildungen 1a und 1b sowie den im Sotheby's-Katalog (Anm. 40) faksimilierten Seiten ergibt.

Quartetts belegen, ist bisher nur ein Bruchteil veröffentlicht, und so hatte man etwa aus Webers (seit 1971 allgemein zugänglichem)⁵¹ Brief an Kolisch vom 19. April, in dem er ihm die Vollendung des Quartetts meldete und eine genaue Beschreibung des Stücks gab, geschlossen, dass er nur das Coolidge-Exemplar C selbst geschrieben habe:

Wo werdet Ihr sein? [...] Gib mir ehestens Nachricht.

Auch wohin ich Dir die Stimmen schicken soll! [Einschließlich Partitur natürlich.] Diese lasse ich sofort anfertigen! Bis wann willst Du sie haben? Vielleicht drängt es in irgend einem Zusammenhang! Lasse mich das sofort, postwendend, event. telegrafisch wissen, damit ich das Ausschreiben der Stimmen entsprechend urgieren kann!!!! Und wohin sollen diese geschickt werden??!!

Also wohin und bis wann? !!] ! ! !

Versäume nicht, mich rechtzeitig zu verständigen!

Für Mrs. Coolidge fertige ich jetzt selbst ein Exemplar der Partitur an, in wenigen Wochen wird sie es haben, als mein für sie bestimmtes Manuscript.⁵²

Dem Brief kann man also Webers Absicht entnehmen, das Coolidge-Exemplar selbst zu schreiben, hingegen die Stimmen und eine zweite Partiturkopie anfertigen zu lassen. Dafür wäre dann, die Korrekturlesung eingeschlossen, bis zur Übergabe an Josie Rosanska allerhöchstens drei Wochen Zeit gewesen. Ob mit den genannten Arbeiten schon begonnen wurde, geht aus dem Brief nicht eindeutig hervor. Nur das Widmungsexemplar war, wie Webern seiner Auftraggeberin am selben Tag versicherte, schon in Arbeit.⁵³

Um das Verhältnis der Partiturhandschriften zueinander und zur Vorlage A bestimmen zu können, wäre es hilfreich, mehr über die Arbeitsabläufe zu wissen (über die wir bisher ja nur spekulieren können). Einige Indizien sprechen dafür, dass beide Partiturkopien – in denen der II. Satz noch an erster Stelle steht – vom ursprünglichen Autograph (A) abgeschrieben wurden – also nicht etwa C die Vorlage von K war. Den Abschluss der Komposition hatte Webern Coolidge schon am 13. April telegraphisch mitgeteilt und wollte sicherlich das Widmungsexemplar so schnell wie möglich fertigstellen, um den Vertrag zu erfüllen und das Honorar zu erhalten.⁵⁴ Danach erst stand das Autograph als Vorlage für die zweite Partiturabschrift zur Verfügung – und Webern selbst hätte, falls die Arbeit tatsächlich einem Kopisten übertragen wurde, sein Autograph eine Zeitlang nicht mehr in Händen gehabt.⁵⁵

51 | Vgl. Schoenberg Berg Webern. *Die Streichquartette der Wiener Schule. Eine Dokumentation*, hg. von Ursula von Rauchhaupt und Heinrich Ellermann, München/Hamburg: Deutsche Grammophon, [1971], S. 131–135, mit Faksimile der ersten Briefseite und der Seiten 39 und 40 aus C. Über die Erstveröffentlichung des Briefes durch Kolisch selbst vgl. ebd., S. 131, Fußnote 31.

52 | Webern an Kolisch, 19. April 1938 (Anm. 17).

53 | Vgl. Webern an Elizabeth Sprague Coolidge, 19. April 1938 (Library of Congress, Washington DC).

54 | Unwahrscheinlich, dass er C außer Haus gegeben und mit der Versendung an Mrs. Coolidge bis zur Fertigstellung von K gewartet hätte. K als Vorlage von C wiederum ist m. E. ohnehin undenkbar.

55 | Dass ein Kopist in Webers Gegenwart, am selben Tisch, von derselben Vorlage abschrieb, nach der Webern gleichzeitig C anfertigte, ist kaum vorstellbar.

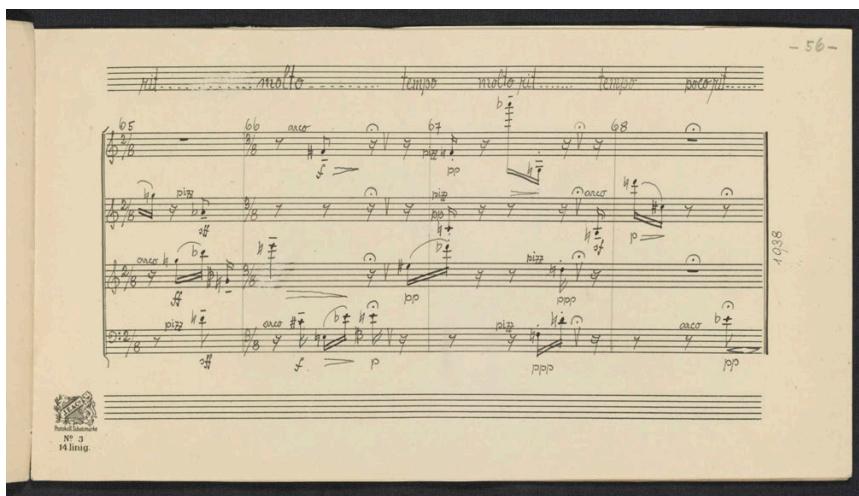


Abbildung 2:
 Anton Webern,
Streichquartett op. 28
Widmungsexemplar (C), Seite 56
(Ende des III. Satzes)
(Library of Congress,
Washington DC)

Im Prinzip wäre auch möglich, dass **A** damals noch nicht geheftet war, so dass sich einzelne Konvolute herauslösen ließen und zwei Personen an zwei Partien gleichzeitig arbeiten konnten. – Die unterschiedliche Benennung der Instrumente in den Manuskripten besagt übrigens nichts über ihre gegenseitige Abhängigkeit: In **A** bzw. **Ad** und Druck heißen sie „Geige“ und „Bratsche“, im Widmungsexemplar **C** und in den Stimmen „Violine“ und „Viola“. In **K** fehlen Bezeichnungen gänzlich, es wurde auch kein Platz dafür gelassen.

Webern hat also zwei in großer Eile hergestellte Abschriften seines Autographs kaum fünf Wochen nach Beendigung der Komposition aus der Hand gegeben und danach nie wiedergesehen. Die Möglichkeit, in diesen Manuskripten etwas zu ändern, hatte er praktisch nur während des Abschreibens und Korrekturlesens. Bemerkenswert ist, dass – drei Stellen ausgenommen – die Vorlage **A** und die beiden Partiturabschriften (**C**, **K**) dieselbe Akkoladeneinteilung, **A** und **K** zudem dieselbe Seiteneinteilung aufweisen. Das Widmungsexemplar für die Auftraggeberin (**C**) sollte etwas Besonderes werden, und so schnitt Webern aus denselben 14zeiligen Notenpapierbögen, die für **A** und **K** verwendet wurden, Streifen von je 6 Systemen aus, auf deren Seiten jeweils eine Akkolade des Autographs passte. Die vier Systeme

mit Noten stehen jeweils in der Mitte der Seite – wie übrigens bei Webern in Reinschriften praktisch immer⁵⁶ –, das oberste System wurde für die Tempoleiste verwendet, das unterste blieb frei. Das kleine Manuskript wurde mit Seitenzählung („1“ bis „56“) und Titelblatt versehen: „Frau Elizabeth Sprague Coolidge | zugeeignet | Anton Webern | Streichquartett | op. 28 | – Partitur –“, und geheftet.⁵⁷ Wohl aus ästhetischen Gründen richtete Webern die letzten Takte des II. und III. Satzes so ein, dass die Schlussstriche ans Akkoladen-, d. h. Seitenende kamen (vgl. Abbildung 2), während sie in A und K in der Akkoladenmitte stehen. Nach Seite 11 blieb eine Seite leer – vermutlich weil der folgende Satz recto beginnen sollte –, sie wurde bei der Seitenzählung ausgelassen. Insgesamt umfasst C nicht ganz doppelt so viele Seiten wie die Vorlage (56 statt 29). Weitere Besonderheiten dieses Manuskripts sind die mit Rotstift⁵⁸ geschriebenen Satz-Nummern „I.“ und „II.“ – diejenige für den III. Satz (S. 40) fehlt – und ein Fehler bei der Taktzählung auf der ersten Seite des I. Satzes (S. 12), der sich aber nicht weiter auswirkte: Webern zählte in der ersten Akkolade (T. 1–4) den Auftakt mit und erhielt so zweimal die Taktzahl „5“. Dieser Fehler blieb anscheinend unbemerkt und wurde nicht korrigiert.

Die Stimmen enthalten neben Ergänzungen in Tinte (die von Webers Kollationierung herühren dürften) zahlreiche zum Teil flüchtige Eintragungen mit Bleistift, die, soweit ich sehe, von mehreren fremden Schreibern stammen.⁵⁹ Das meiste sind Stichnoten, die sich jeder Quartettspieler – zumindest den größten Teil davon – offenbar selbst eingetragen hat. (Allem Anschein nach war vor der Uraufführung keine Zeit mehr, die sonst von Kolisch bevorzugten Partiturstimmen anzufertigen.) Die Handschriften sind je nach Stimme verschieden und die Einträge nicht immer gleich ausführlich, vor allem sind sie im Hinblick auf Lesbarkeit für Andere zu undeutlich. Webern selbst hätte Stichnoten wohl eher reinschriftartig, womöglich in Tinte, und kleiner geschrieben, wie übrigens auch der Schreiber der

56| Auch in Kammermusikwerken mit größerer Besetzung und Orchesterwerken, wenn eine Seite nur eine einzige Akkolade enthält, z. B. in op. 10 Nr. I und Nr. IV (auch im Erstdruck, siehe Abbildung 5) oder in op. 31. Ein Extremfall ist die letzte Seite des Autographs von op. 26, wo auf 24zeiligem Notenpapier über und unter den sieben Systemen für Chor und Becken sieben bzw. zehn Systeme frei bleiben. Heutzutage werden im Druck auf Seiten mit einer einzigen Akkolade die Notensysteme so weit auseinandergezogen, dass die Seiten von oben bis unten bedruckt sind (Webern, op. 10, Ausgabe UE 12416), oder sie werden mit Leersystemen aufgefüllt (Alban Berg Gesamtausgabe), oder aber vom Kopf her bedruckt, so dass im unteren Teil verschiedenen großen Flächen frei bleiben, wie in älteren Bänden der Schönberg-Gesamtausgabe. Vgl. etwa Arnold Schönberg: Sämtliche Werke, Reihe A, Abteilung IV: Orchesterwerke, Band 15: *Concerto for Violin and Orchestra op. 36. Concerto for Piano and Orchestra op. 42*, hg. von Tadeusz Okuljar, Mainz und Wien: Schott und Universal Edition, 1975. Eine überzeugendere Lösung findet sich in den Philharmonia-Ausgaben dieser beiden Konzerte (Violinkonzert: W. Ph. V. 460; Klavierkonzert: W. Ph. V. 462), die, während sie den Titelseiten zufolge den „authentischen Text der Gesamtausgabe“ bieten, im Layout abweichen, indem sie Akkoladen mit geringerer Systemanzahl in die Mitte der Seite platzieren.

57| Es handelt sich um 31 Blätter in einem Schmuckschuber mit rot-orange-weiß-gemustertem Papierüberzug, quer 156 × 279 mm. (Freundliche Mitteilung von Thomas Ahrend.)

58| Mit Rotstift geschrieben sind auch die Satznummer auf dem Umschlagbogen des III. Satzes sowie der Werktitel auf der ersten Notenseite in Ad.

59| Die Library of Congress geht davon aus, dass „[t]he parts are extensively annotated by Webern [...] in both ink and pencil“, und dass auch die Stichnoten von Webern stammen.

Stimmen es gelegentlich getan hat.⁶⁰ Ohne Einsichtnahme in die originalen Quellen werden sich diese Umstände allerdings nicht klären lassen.

Ein größerer Eingriff von Webern selbst findet sich in der Stimme der I. Geige beim Seitenwechsel von Seite 5 auf 6: Offensichtlich war die Wendestelle zunächst anders disponiert worden, dann wurden die letzten Takte auf Seite 5 überklebt, so dass man im Pausentakt 93 (des I. Satzes), mitten in der „wieder fließender und noch drängend bis \curvearrowright “ überschriebenen Passage hätte blättern müssen.⁶¹ Webern strich auf der folgenden Seite die ersten drei Takte (T. 94–96) und ergänzte sie am Ende der Seite davor (in Tinte): nun fallen Seitenende und Formabschnitt zusammen und die Wendestelle befindet sich sinnvollerweise am Anfang der Coda des Satzes.

Als Schreiber der Stimmen kommen Schüler Weberrs in Frage, die mit solchen Arbeiten vertraut waren,⁶² eventuell auch Görgi Schönberg.⁶³ Ludwig Zenk, der im Jahr zuvor das Widmungsexemplar der Klaviervariationen op. 27 für Steuermann angefertigt hatte, war als Lektor bei der UE inzwischen mit umfangreichen Opern-Klavierauszügen beschäftigt und hatte vielleicht für Webern-Arbeiten keine Zeit mehr.⁶⁴

Wie auch immer die Arbeitsabläufe waren: Liest man Weberrs Mitteilung an Kolisch über Partitur und Stimmen genau, dann kann man aus dem Satz: „Diese lasse ich sofort anfertigen“, lediglich eine Absicht ableiten. Dem ist eine Aussage Weberrs gegenüberzustellen, die sich ein Jahr später in einem Brief an Erwin Stein findet, wo es ebenso klar und unmissverständlich heißt:

Nun noch eine wichtige Frage: mein Manuscript!!!

Muß es bei Boosey & Hawkes bleiben? Wenn nicht, bitte ich um ehesten Rücksendung! Bitte vergiss das nicht! Ich habe diesmal gar nichts davon zuhause, da ich zwei von mir sel[bst]st angefertigte Copien verschicken mußte (Coolidge und Kolisch). Also es wäre mir sehr recht, mein Manuscript wiederzubekommen!!!⁶⁵

60| Vgl. etwa die Eintragungen in Satz I, T. 17–18 in allen Stimmen. Bei Orchestermaterial bzw. dem Druck von Stimmen kümmerte Webern sich in früheren Jahren gerne selbst um Stichnoten, vgl. seine op. 6 betreffende Korrespondenz 1913 mit Schönberg und 1922 mit der UE. Beim Kolisch-Quartett – und da es hier nicht um den Druck der Stimmen ging – war das wohl nicht nötig. Zu Stichnoten, Spielpartituren etc. vgl. Dörte Schmidt, „Außerdem verbanne ich die Stimmen‘. Partituren als Aufführungsmaterialien für Kammermusikensembles und die Frage nach dem Verhältnis von Aufführung und Komposition“, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien: Böhlau, 2002 (Wiener Schriften zur Musikgeschichte 2), S. 435–454, insbesondere S. 438.

61| Bei den anderen Stimmen stellte sich aus unterschiedlichen Gründen das Problem nicht.

62| Einer von ihnen hatte bis vor kurzem bei der Materialherstellung für Schönbergs Brahms-Bearbeitung mitgewirkt; vgl. oben Anm. 5.

63| Bei Görgi Schönberg, der notorisch in Geldnöten war, hatte Krasner einige Wochen zuvor eine Abschrift des Greissle-Klavierauszugs von Schönbergs Violinkonzert in Auftrag gegeben. Fraglich ist, ob Webern in der Lage war, eine solche Arbeit angemessen zu bezahlen, falls Görgi sie überhaupt termingerecht beendet hätte. Vgl. auch Webern an Schönberg, 11. Mai 1938 (Anm. 6): „Ich möchte Dir noch sagen; es ist selbstverständlich, dass ich mich um Görgi kümmere.“

64| Auch hier ließe sich durch Untersuchung der Originale und sorgfältigen Handschriftenvergleich mehr erfahren. Webern selbst scheint man als Schreiber ausschließen zu können. Allerdings ist sein Eingriff in der Stimme der I. Geige allein kein eindeutiger Beweis dafür.

65| Webern an Stein, 8. Mai 1939 (Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Anton Webern).

Das „Manuscript“ ist **Ad**, sein zum Druck eingerichtetes ursprüngliches Autograph, die beiden „Copien“ sind **C** und **K**. Nimmt man Webern auch hier beim Wort, dann wäre davon auszugehen, dass die „Kopistenhandschrift“ **K** des Streichquartetts in der Library of Congress ebenfalls ein Autograph Webers ist – es sei denn, es existiert(e) noch ein drittes, von Webern selbst für Kolisch geschriebenes Manuskript, das seither verschwunden wäre.⁶⁶ Geht man also davon aus, dass nur zwei Abschriften des Streichquartetts angefertigt wurden, eben **C** und **K**, so steht Webers Aussage, er habe beide selbst geschrieben, dem Umstand gegenüber, dass **K** den sonstigen autographen Webern-Partituren dieser Zeit nicht sehr ähnlich sieht. Allerdings ist die erste, vom Komponisten für sich selbst verfasste, als Reinschrift ausgeführte „partiturmäßige Niederschrift“, die sein Arbeitsmanuskript bleibt und schließlich als Druckvorlage dienen kann, mit zweckbestimmten Abschriften für andere nicht zu vergleichen. **C** wurde im Hinblick auf die Widmungsträgerin gestaltet und ist nur zum Anschauen und Lesen geeignet, **K** hingegen war insbesondere zum Spielen (sowie Lesen) gedacht, und wohl auch als Ersatz für eine Veröffentlichung in der UE, an die ja nicht zu mehr denken war.

Immerhin lässt sich sagen, dass bislang Webern als Schreiber von **K** weder auszuschließen noch zu bestätigen ist. Die Argumente und Indizien dafür und dagegen halten sich die Waage. Einiges von dem, was in **K** für Webern als Schreiber spricht, darunter die erwähnte Gleichheit von Akkoladen- und Seiteneinteilungen in **C**, **K** und **A**, lässt sich eventuell auch erklären als Ergebnis einer gewissenhaften Kopierarbeit. Eine übergenaue, mit der Vorlage bis in nebensächliche Details identische Kopie würde sogar gegen Webern als Schreiber sprechen. Aber es empfiehlt sich nicht, solche Fragen nur auf der Basis von Reproduktionen der Quellen zu erörtern. Im Folgenden werde ich mich also darauf beschränken, Hinweise auf mögliche Entscheidungshilfen zu geben.⁶⁷

-
- 66| René Leibowitz besaß nach eigenen Angaben seit 1938 eine handschriftliche Kopie des Quartetts in der Satzfolge II–I–III (wie in **C** und **K**). Vgl. René Leibowitz, *Schoenberg and His School. The Contemporary Stage of the Language of Music*, translated from the French by Dika Newlin, New York: Da Capo Press, 1975 [New York: Philosophical Library Inc., 1949], S. 241. Es wird angenommen, dass Leibowitz selbst sie von Kolischs Exemplar abgeschrieben hat. Vgl. Inge Kovács, *Wege zum musikalischen Strukturalismus. René Leibowitz, Pierre Boulez, John Cage und die Webern-Rezeption in Paris um 1950*, Schliengen: Edition Argus, 2004 (Sonus 7), S. 32. Allerdings kann Leibowitz die in Kolischs Händen befindliche Abschrift von op. 28 – **K**, wie anzunehmen ist – erst im Februar 1939 gesehen haben, als das Kolisch-Quartett während seiner Europa-Tournee ein paar Tage in Paris war. Leibowitz besuchte und rezensierte das Konzert vom 17. Februar, bei dem Werke von Schönberg, Berg und Debussy gespielt wurden. Vgl. Yvonne Schürmann-Zehetner, *René Leibowitz: Ein Pionier für die Musik des 20. Jahrhunderts*, Dissertation, Universität Wien, 2010 (<http://theses.univie.ac.at/10901/> [Zugriff: 20. August 2015]), S. 207.
- 67| Wie schon anlässlich der Quartett-Stimmen erwähnt, käme als Schreiber von **K** auch Ludwig Zenk in Frage. Dabei ist zu bedenken, dass seine Noten-Handschrift mitunter auch bei Reinschriften seiner eigenen Werke unterschiedlich ausfällt. Vgl. etwa die drei Sätze seiner zweiten Klaviersonate (Wienbibliothek im Rathaus, Wien, Mhc-14786), die teils in normaler Handschrift, teils ‚wie gedruckt‘ geschrieben sind. Vgl. auch die UE-Ausgabe seiner Klaviersonate op. 1 (UE 10533, 1933) sowie die in Hommes, *Verkettungen und Querstände* (Anm. 4) wiedergegebenen Beispiele.

IV.

Man möchte annehmen, dass das Autograph des Quartetts vollständig vorlag, als die Kopien geschrieben wurden, jedoch kann man sich dessen bei Webern nicht ganz sicher sein. Es kam ja durchaus vor, dass er „erste partiturmäßige Niederschriften“ einzelner Sätze eines mehrteilig geplanten Werks schon ausschrieb, bevor die Komposition der übrigen begonnen oder beendet war.⁶⁸ Für den Status der beiden Partitulkopien (**C**, **K**) und den Grad ihrer Abhängigkeit von der autographen Vorlage (**A**) macht es keinen Unterschied, ob diese Satz für Satz oder in einem Zug durchgehend geschrieben worden war. Denn weder die endgültige Abfolge der Sätze (I-II-III) noch die frühere, wohl auf **A** ante correcturam zurückgehende, in **C**, **K** und den Stimmen (II-I-III) entspricht der Reihenfolge bei der Komposition des Quartetts (III-I-II: in Skizzenbuch 4). Die Rasuren bei manchen Seitenzahlen im überarbeiteten Autograph (**Ad**) können also, müssen aber nicht mit der Umstellung der Sätze I und II zusammenhängen. Im Bereich der Kopftitel stehen in dieser Quelle nicht nur die Satznummern auf oder direkt unter radierten Stellen, sondern im II. und III. Satz wurden über dem ersten sowie rechts über dem zweiten Notensystem weitere Stellen getilgt (vgl. Abbildung 1b). Offensichtlich befanden sich dort ante correcturam jeweils Werkstitel („Streichquartett“), Komponistenname und Opuszahl (in unterschiedlicher Anordnung). Im III. Satz hat Webern zudem die Instrumentennamen vor der ersten Akkolade gestrichen, im I. Satz hingegen nachträglich eingefügt. Jeden der drei Sätze hatte er also irgendwann einmal als ersten Satz des Quartetts vorgesehen.

Bekanntlich arbeitete Webern oft, wenn nicht immer, über das Ende der Komposition hinaus an seinen Werken weiter, wobei sich sowohl für Details als auch in der Konzeption des Ganzen Änderungen ergeben konnten. Das gilt auch für die Folge der Sätze, die bis ganz zum Schluss Gegenstand der Überlegungen, des Abwägens, der Komposition blieb.⁶⁹ Beim Streichquartett op. 28 kommt hinzu, dass Webern die Partituren für Coolidge und Kolisch ‚zu früh‘ aus der Hand geben musste, bevor sich nämlich seine Vorstellung vom Stück gefestigt und ‚gesetzt‘ hatte. Ab Mai 1938, nachdem die Kopierarbeit vom Tisch war, konnte er sich wieder mit seinem Stück befassen. Was immer ihm von nun an dazu einfiel, schlägt sich in dem einen Autograph nieder und ist abzulesen an Rasuren bei Tempoangaben, Dynamik, in den Noten selbst, an Eintragungen mit Blei- und Farbstiften, und wahrscheinlich an der Lagenordnung. Webern hat keine neue, saubere Reinschrift angefertigt, sondern alles

⁶⁸| Vgl. Webern an Jone, 25. Januar 1939, über op. 29/2 (Webern, *Briefe an Jone und Humplik* [Anm. 34], S. 39), und Webern an Jone, 2. Dezember 1939, mit Bezug auf op. 29/3 (ebd., S. 41). Moldenhauer, *Anton von Webern* (Anm. 18), S. 510, beschreibt dies sogar als Normalfall: „Wie gewohnt, ging er sogleich daran, das Particell in seine volle Instrumentation umzusetzen.“

⁶⁹| Vgl. Regina Busch, „Webern, Bach und Kantaten“, in: *Kantate. Ältere geistliche Musik. Schauspielmusik*, hg. von Siegfried Mauser und Elisabeth Schmierer, Laaber: Laaber, 2010 (Handbuch der musikalischen Gattungen 17/2), S. 157–170, hier S. 161 ff.

in dieses Autograph eingetragen: es ist ein regelrechtes ‚Arbeitsmanuskript‘. Einige nicht getilgte Bleistiftnotizen, darunter Ziffern und Haken auf einigen Seiten des I. und III. Satzes – offenbar Reste von Reihenzahlen und -umfängen (vgl. Abbildung 1a sowie T. 5 und T. 7 in Abbildung 1b) – machen allerdings deutlich, dass nicht alle Arbeitsspuren aus der Zeit *nach* der Fertigstellung der Kopien stammen. Bei den Tempoangaben etwa war in **A** schon radiert und gestrichen worden, bevor **C** und **K** entstanden sind; auch Reste getilgter rhythmischer Motivformen in **A**, die in **C** und **K** nicht mehr vorkommen, sind in **Ad** noch zu erkennen (vgl. Abbildung 1b, T. 4 f. und 8). Vor allem aber ist am Schluss des II. Satzes die Wiederholung mit *prima* und *seconda volta*, in **A** (bzw. **Ad**) noch als Ergebnis einer Korrektur zu sehen: Streichung der ehemaligen Takte 50 und 51, darunter in einer eigenen Akkolade vier neue Takte als Einfügung: die heutigen Takte 50a, 50b, 51a, 51b.⁷⁰ In **C** und **K** ist die Änderung schon ausgeführt. Mit anderen Worten: **C** und **K** geben zumindest teilweise ein Stadium von **A post correcturam** wieder.

Spätestens am 25. Juli 1938, als Webern Steuermann die Änderung der Satzfolge zur Weitergabe an Kolisch mitteilte,⁷¹ war die Entscheidung über die Reihenfolge der Sätze gefallen. Ob das Autograph zu diesem Zeitpunkt schon die heutige Gestalt hatte, lässt sich wohl nicht mehr feststellen. Auf der Titelseite in **Ad** findet sich, von Webersn Hand, neben einem roten Buchstaben „A“ das Datum „24. VI. 38“ (Grünstift); es bezieht sich offenbar auf die AKM-Anmeldung des Quartetts, die auch im Skizzenbuch 5, bei den ersten Skizzen zu op. 29/2 verzeichnet ist.⁷² Das Stück erhielt dadurch auch nach ‚außen‘ einen offiziellen Status, was aber Webern an weiteren Änderungen nicht gehindert hätte. Schwerer wiegt, dass er längst ein neues Stück im Kopf hatte. Möglich ist beides: dass er trotz der neuen Kompositionspläne im Arbeitsmanuskript von op. 28 weiterhin Änderungen vornahm, wie auch, dass er das Quartett etwa seit dem Brief an Steuermann beiseite gelegt und die letzte, definitive Redaktion erst anlässlich des Vertrags mit Boosey & Hawkes im November 1938 vorgenommen hat. Heute – nach der Überarbeitung durch Webern und mit Spuren fremder Hände von der Einrichtung zum Druck – besteht **Ad** aus mehreren, einst zusammengehefteten Konvoluten und einem mitgehefteten Umschlagbogen für alle. Die Fadenheftung hat sich inzwischen teilweise gelöst,⁷³ aber die Reihenfolge der Einheiten und Sätze ist zweifelsfrei festgelegt durch eine von der ersten bis zur letzten Notenseite durchgehende Seitenzählung von Webersn Hand („1“ bis „29“).

⁷⁰ Vgl. das Faksimile im Sotheby's-Katalog (Anm. 40), S. 12.

⁷¹ Webern an Steuermann, 25. Juli 1938, in: „Briefwechsel Webern–Steuermann“ (Anm. 11), S. 44.

Steuermann wollte die Mitteilung im August weitergeben, vgl. ebd., S. 46: „[D]as Kolisch-Quartett ist jetzt auf dem Weg aus Honolulu her, und sie werden am 18. Aug. hier sein; ich werde natürlich gleich alles was Du wünschst Ihnen mitteilen.“ In den Stimmen haben alle Spieler außer Kolisch (I. Geige) die Nummern mit Bleistift geändert.

⁷² Vgl. Moldenhauer, Anton von Webern (Anm. 18), S. 447.

⁷³ Im III. Satz ist sie noch intakt, im I. und II. sind nur Reste zu sehen. Für den letzten Satz gibt es einen eigenen Umschlagbogen, der bis auf die Satznummer „III.“ leer ist und bei der Seitenzählung nicht berücksichtigt wurde. Die Lagenordnung für die Sätze I und II ist komplizierter.

V.

Die Korrespondenz über die Herstellung des Quartetts setzte im Januar 1939 ein, etwa um die Zeit des definitiven Vertragsabschlusses. Weberns detaillierte Wünsche im Brief an Erwin Stein vom 16. Januar reichen von der Gestaltung des Umschlags über die Auswahl des Schriftsatzes, die Sprache der „Anweisungen innerhalb des Notentextes – die Tempo-Vorschriften u[.] s. w.“ bis hin zur Partitureinteilung.⁷⁴ Auch hier nimmt das Streichquartett op. 28 in Weberns Werk eine Sonderstellung ein, die sich den eingangs beschriebenen Umständen verdankt: für viele UE-Mitarbeiter die Notwendigkeit zu emigrieren, für einige von ihnen günstige berufliche Situationen in London, die auch die Möglichkeit boten, sich weiterhin für Weberns Musik einzusetzen. Weberns Quartett musste zwar auch ‚emigrieren‘, aber es war dort in guten Händen. Man erfüllte dem Komponisten fast alle Wünsche, auch die „möglichste Angleichung an die bisherigen Ausgaben meiner Noten.“ Das Stück wurde „erstklassig“ gestochen und gedruckt, auf besserem Papier als bei der UE, es konnte sogar mit deutschsprachigen Anweisungen erscheinen. Und so war das Ergebnis am Ende tatsächlich beinahe „[s]o wie ich es schon seit Jahren in der U. E. hatte.“⁷⁵ Für Webern und sein op. 28 ging es erst einmal ohne Bruch und Einbuße kontinuierlich weiter.

Dass Webern seine Wünsche diesmal schriftlich mitteilen musste, versetzt uns in die glückliche Lage, mehr und detaillierter als bei jedem anderen Werk vom Autor selbst etwas darüber zu erfahren, wie seine Noten im Druck aussehen sollen. Dass sein Gesprächspartner Erwin Stein war, bedeutet einen zusätzlichen Vorteil auch für uns: Webern konnte an dessen Erfahrungen mit Herstellung und Druck bei der UE anknüpfen, er musste keine höfliche Vorsicht gegenüber dem neuen Verleger walten lassen, sondern konnte ohne Zurückhaltung alles, was ihm wichtig erschien, aussprechen und auf Steins verständnisvolle Vermittlung vertrauen. So ist die Korrespondenz der beiden Freunde, zusammen mit der Herstellungsvorlage und dem Druck des op. 28, eine einzigartige Quelle für das, was Webern (neben vielem anderen) bei der Veröffentlichung seiner Musik am Herzen lag: wie sie in Manuskript und Druck aussah, das Notenbild, das seine Partituren bieten, und ob sie etwas seiner Musik Innewohnendes sichtbar werden lassen:

Nun sind ja rhythmisch kaum irgendwelche Komplikationen in meinem Quartett, aber der Gedanke muß plastisch durch das Bild in Erscheinung treten! Welche Hilfe bedeutet das für das Verständnis! Ich bitte Dich, das dem Verlag begreiflich zu machen! Falls er zuviel sparen will...⁷⁶

⁷⁴ | Webern an Stein, 16. Januar 1939 (Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Anton Webern). Vgl. die Zitatauszüge bei Moldenhauer, *Anton von Webern* (Anm. 18), S. 448 und S. 625, Fußnote 14.

⁷⁵ | Ebd., S. 625, Fußnote 14. Vgl. auch Stein an Webern, 22. Februar und 15. Mai 1939 (Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Anton Webern).

⁷⁶ | Webern an Stein, 16. Januar 1939 (Anm. 74), zitiert nach Moldenhauer, *Anton von Webern* (Anm. 18), S. 448.

Über Notenbild und Partiturbild spricht Webern in vielen Briefen, in seinen letzten Lebensjahren zunehmend häufiger, nicht nur Hildegard Jone gegenüber.⁷⁷ Diesem Thema müsste man eine eigene Untersuchung widmen. Ausgehend vom Streichquartett op. 28 werden hier nur ein paar Beobachtungen mitgeteilt, die auch über Webers Schreibgewohnheiten Aufschluss geben sollen.

Ganz besonderen Wert legte Webern darauf, dass die Noten im Quartett nicht zu eng gesetzt würden: auf einer Seite nicht mehr als drei Akkoladen („Systeme“, „Zeilen“) und in den Zeilen selbst nicht zu eng.

Die ganze Einteilung, die Verhältnisse innerhalb der Takte schließlich so genau als nur möglich nach meinem Manuscript! [...] [W]omöglich nicht mehr Takte in einer Zeile als in meiner Vorlage, außer es macht die Seitenzahl unbedingt eine Änderung erforderlich.⁷⁸

Als Vorbild nannte er den Druck von Bergs *Lyrischer Suite*, nicht nachahmenswert sei derjenige von „Schoenbergs III. Quartett“.⁷⁹ Die Wahl dieser Beispiele ist unmittelbar einleuchtend. Boosey & Hawkes und Stein haben bekanntlich die meisten Wünsche Webers erfüllt und sich mit der Einteilung des op. 28 große Mühe gegeben. Der Druck enthält tatsächlich nur drei Akkoladen pro Seite, und an vielen Stellen entspricht die Anzahl der Takte in einer Zeile Webers Autograph. Nur bei der Einrichtung der Satzschlüsse, die ja ans Ende einer Seite platziert werden sollten, wurden Konzessionen gemacht: Im I. Satz steht in den letzten vier Akkoladen je ein Takt mehr als im Manuskript, im II. und III. wurden teils weniger, teils mehr Takte untergebracht. Webern hat mit solchen Maßnahmen sicherlich gerechnet, er war ja in seiner Coolidge-Abschrift an den Satzschlässern ähnlich verfahren.

Vermutlich unaufgefordert ist Stein sogar über Webers explizite Wünsche hinausgegangen, indem er Partiturstimmen des Quartetts in Auftrag gab. Schon bei den *Bagatellen* op. 9 hatte die UE statt gewöhnlicher Stimmensätze Partiturstimmen gedruckt – Kolisch hat erzählt, das sei seine Idee gewesen –⁸⁰ und Stein dürfte sie auch bei diesem Stück für wichtig, geradezu für selbstverständlich gehalten haben. Detailliert informierte er Webern über die Modalitäten der Herstellung, die Einrichtung von Wendestellen usw.⁸¹ Eine Antwort Webers ist nicht überliefert, und bisher ist ungewiss, ob überhaupt Stimmen bei Boosey & Hawkes produziert wurden.⁸² Für

77 | Vgl. Webern an Stein, 9. Februar 1940 (Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Anton Webern): „Ich glaube, du würdest erstaunt sein über diese Partiturbilder. Ich muß davon sprechen u. würde kaum von was anderem sprechen wollen. Denn ich glaube[,] das ist auch zur Zeit nichts Nebensächliches.“

78 | Webern an Stein, 16. Januar 1939 (Anm. 74). Offensichtliche Tippfehler wurden stillschweigend korrigiert.

79 | Ebd. Die Drucke seiner eigenen Quartette erwähnt er nicht: Bei op. 9 sind es drei, bei op. 5 vier Akkoladen pro Seite, vor allem op. 5 ist sehr eng gesetzt.

80 | Von den meisten Kammermusikwerken Webers wurden Partiturstimmen (Spielpartituren) gedruckt. Vgl. dazu auch D. Schmidt, „Partituren als Aufführungsmaterialien“ (Anm. 60), S. 438.

81 | Stein an Webern, 22. Februar 1939 (Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Anton Webern).

82 | In Ad wurden die Anweisungen der Boosey-&-Hawkes-Redaktion, die sich auf die Herstellung von Stimmen beziehen („Parts 12 4 to plate“ und die vorgesehene U.-E.-Ltd.-Nummer 68), später wieder gestrichen.

die 1955 in der UE erschienenen Partiturstimmen (UE Nr. 12399, a–d) wurde laut Herstellungskartei der UE eine „kleine Partitur“, offenbar die Boosey-&-Hawkes-Ausgabe als Vorlage genommen; über die Einrichtung ist nichts vermerkt. Der Stimmensatz besteht aus vier gleichen Partituren im üblichen Notenformat (ca. 23 × 30 cm) mit ausklappbaren Blättern, drei Akkoladen pro Seite (wie die Partitur), aber bis zu sieben Takten in einer Zeile, so dass eine Partiturstimme insgesamt 15 (statt 19) Seiten umfasst. Anscheinend wurde alles neu geschrieben: deutlich erkennbar bei Instrumentennamen, Tempoangaben, Spielanweisungen und Taktziffern – kursiv statt gerade, „ß“ statt „ss“ –, bei den Noten erst auf den zweiten Blick. Die Zeichen sind im Detail anders ausgeführt, alles ist enger gesetzt. Auf Anhieb ist der Unterschied zu sehen in Takt 2 f. des I. Satzes, wo die Ganzen Noten nur in der Boosey-&-Hawkes-Partitur entgegen dem üblichen Gebrauch in der Taktmitte stehen.⁸³

VI.

Wenn Webern sich die Einteilung seiner Quartettpartitur „nicht zu eng“ wünschte, so ging es ihm sicherlich nicht darum, das Stück dadurch umfangreicher erscheinen zu lassen (eine oder zwei Seiten mehr hätten da nichts gebracht). Von Bedeutung war etwas ganz anderes: „der Gedanke muß plastisch durch das Bild in Erscheinung treten!“. Rudolf Kolisch bemerkte einmal zu Weberns Notationsweise im Satz für Streichtrio von 1925⁸⁴ (24 Takte, Ruhig fließend, 4/16-Takt, ♩ = 52), in dem nur Notenwerte zwischen Sechzehnteln und Vierundsechzigsteln vorkommen:

Das Tempo bezieht sich auf die Sechzehntel. Es hätte sehr leicht in doppelten Notenwerten notiert werden können. – Ich glaube schon, daß Webern eine Bedeutung in die Notierungsweise hineinlegt: Es bekommt dadurch so etwas Filigranes, wird ein Kunstobjekt in kleinen Dimensionen. Diejenigen, die irgendwie zu hören fähig sind, sehen das ja auch.⁸⁵

Hier ist zwar nicht explizit vom *Gedanken* dieses Stückes die Rede, wohl aber von etwas in dieser Musik Hör- und Sichtbarem, das in der und durch die Art der Notierung zu Tage tritt. Wenn Webern versucht, dergleichen in Worte zu fassen, wählt er Formulierungen wie: „entnehmt schon alles aus der ‚Zeichnung‘, die durch die Noten entstanden ist. Aber was da so frei herumzuschweben scheint („schwebst im Winde...“) – vielleicht hat es ein so Aufgelöstes musikalisch bisher noch gar nicht gegeben [...].“⁸⁶

Abgesehen von bestimmten, ein einzelnes Stück oder einen Abschnitt charakterisierenden Notationsweisen lassen sich in Weberns Notenhandschrift Züge aus-

83| Das ist im Autograph (*Ad*) nicht so. – Ich danke Heinz Stolba (Universal Edition Wien) für hilfreiche Gespräche über drucktechnische Details.

84| Erschienen 1966 als Satz für Streichtrio op. posth., UE 13019.

85| Rudolf Kolisch, *Zur Theorie der Aufführung. Ein Gespräch mit Berthold Türcke*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 1983 (Musik-Konzepte 29/30), S. 104.

86| Webern an Jone, 25. Januar 1939 (Anm. 68).

machen, die in vielen seiner Reinschriften spätestens seit op. 17 zu beobachten sind.⁸⁷ Es handelt sich nicht um den Grad der kalligraphischen Ausführung von Buchstaben und Noten oder die Beibehaltung Webern-typischer Zeichen in einem druckähnlichen Umfeld – wie etwa seine charakteristische Viertelpause,⁸⁸ die sich beispielsweise auch in der Erstausgabe der Orchesterstücke op. 10 findet, einem Lichtpausdruck nach einer von ihm selbst geschriebenen Vorlage, die allerdings auch sonst überall seine Handschrift erkennen lässt. Wenn es darum geht, zur Aufführung geeignete Stimmen oder Partituren herzustellen, also den Notentext quasi ‚allgemein‘ für beliebige Leser und Spieler, verfügbar und ggf. reproduzierbar zu machen, bemüht Webern sich um Deutlichkeit und eine immer gleiche Wiedergabe der Zeichen; häufig schreibt er dann die Notenköpfe besonders groß. Zu seiner normalen Notenschrift hingegen gehören kleine, in der Regel ovale Köpfe, ohne kalligraphische Verdickungen bei Halben und Ganzen Noten, Schlüsseln oder Vorzeichen, und vergleichsweise dünne Balken, so dass das Verhältnis von Kopf, Hals und Balken deutlich anders als im Druck ist. Die Notenköpfe sind in seinen Handschriften immer gleich groß, im Gegensatz etwa zu Alban Bergs flexibler, quasi proportionaler Schreibweise. Besonders auffallend sind die großen Abstände zwischen den Positionen von Noten, Pausen, Taktstrichen und sonstigen Zeichen (sogar Akzidenzien); oft ist für Spielanweisungen, die Webern normalerweise vor die Noten schreibt, noch zusätzlich Platz gelassen. Die Spitzen von Gabeln scheinen meist präzise zur Note gesetzt zu sein, während die Öffnungen beim Decrescendo häufig nach der Note beginnen bzw. beim Crescendo vorher enden.⁸⁹ Alle diese Momente zusammen produzieren ein lockeres und trotzdem übersichtliches Notenbild – Hildegard Jone schrieb dazu, durchaus doppelsinnig: „Ich sehe den Gedanken Deiner Schöpfung durch das transparente Bild Deiner Noten.“⁹⁰

Der Eindruck des Durchsichtigen und Regelmäßigen mag damit zusammenhängen, wie Webern bei der Niederschrift tatsächlich vorging. Jeder Schreiber und Setzer bemüht sich auf seine Weise um proportionale Ausgewogenheit der Abstände zwischen den Noten, in Handschriften ebenso wie in Drucken, so gut das eben geht. Webern hat für das, was er aufzuschreiben plant, anscheinend eine Art imaginäres Raster, das einem ganzen Stück oder einem Abschnitt zugrunde liegt und nach Bedarf minimale Verschiebungen zulässt. Ein 3/8-Takt nimmt längere Strecken hindurch etwa denselben Raum ein und wird schmäler notiert als ein 4/8- oder 5/8-Takt, auch wenn im 3/8-Takt mehr Noten untergebracht werden sollen.

87 | Bei den früheren Werken konnte ich bisher nur Stichproben machen, jedoch scheinen mir bestimmte, im Folgenden beschriebene Eigenschaften von Anfang an vorzukommen und sich im Laufe der Zeit mehr oder weniger deutlich ausgeprägt zu haben.

88 | Auf Seite 9 der ‚Kopistenhandschrift‘ K von op. 28 I. Satz, T. 17, kann sie als Indiz für den Nachtrag von Webers Hand genommen werden.

89 | Die Schreibweise der Gabeln bezüglich Position von Spitze und Öffnung ist nicht durchgehend gleich und einheitlich, aber eine Tendenz, zum nächstliegenden Zeichen eine deutliche Distanz zu wahren, scheint mir offensichtlich zu sein.

90 | Jone an Webern, [Ende Januar 1939], zitiert nach Moldenhauer, *Anton von Webern* (Anm. 18), S. 510, Faksimile ebd., S. 513.

8 *Zögernd* drängend...zögernd molto rit. - *Tempo*
 5 *molto agit.*

U. R. 1947

xit

9

10

U. E. 8967.

Abbildung 3:
Anton Webern,
Fünf Stücke für Orchester op. 10 Nr. 3,
Takte 4–11
Erstdruck (Wien: Universal Edition, 1923)
© Copyright 1923, 1951
by Universal Edition A. G., Wien

Die Abstände zwischen gleichen Notenwerten bleiben dabei im Prinzip gleich, während in Drucken (wohl aus ökonomischen Gründen) quasi jeder Takt einzeln (für sich) disponiert wird und die Abstände nur am Ort und mit der näheren Umgebung abgeglichen werden. Änderungen dieser Notationsweise scheinen bei Webern mit Tempo- und Charakter-Wechseln (d. h. Wechsel der Tempoeinheit) einherzugehen. Beispielsweise sind im III. Satz des Streichquartetts bei Takt 28 (sehr bewegt, $\text{♪} = \text{ca. } 56$) in den Manuskripten die Zweiunddreißigstelnoten ungefähr so weit voneinander entfernt wie im Abschnitt davor die Sechzehntelnoten (bei $\text{♪} = \text{ca. } 112$). Im Druck hingegen ist das Notenbild hier unregelmäßig, unausgewogen und gelegentlich undeutlich, unter anderem wohl auch infolge der seit Takt 20 vom Manuskript abweichenden Takteinteilung.

Ähnliches ist in den beiden publizierten Partituren von op. 10 zu beobachten, wenn auch die Abweichungen kleiner sind, da der Erstdruck (UE 5967) wie erwähnt keine gewöhnliche Reinschrift wiedergibt, sondern eine nur für diesen Zweck angefertigte Abschrift.⁹¹ Der spätere Druck (UE 12416) übernimmt fast immer die Takteinteilung, häufig auch die Proportionen auf einer Seite, dennoch gibt es bezeichnende Unterschiede zur Erstausgabe. Beide Drucke enthalten 14 Notenseiten (mit unterschiedlicher Seitenzählung). Webern beginnt verso, so dass das erste Stück auf zwei gegenüberliegenden Seiten erscheint. Entsprechend stehen auch bei den folgenden Stücken andere Seiten einander gegenüber als im heutigen UE-Druck. Im dritten Stück kommen die Takte 4 bis 11 bei Webern auf einer Doppelseite zusammen (Abbildung 3), somit ist das in Takt 7 wieder einsetzende Klangband, hier aus Harfe, Celesta, Mandoline, Harmonium, ohne störendes Umblättern als kontinuierliches Band auch zu sehen. Außerdem platziert Webern den Seitenwechsel erst nach Takt 8 – anders als der neue UE-Druck, der die acht Takte gleichmäßig auf zwei nicht gegenüberliegenden Seiten unterbringt. Weberns Aufteilung in ‚5 + 3‘ gibt den Schlusstakten mehr Raum und ermöglicht so eine visuelle Entsprechung zur allmählichen Ausdünnung des Satzes, dem stufenweisen Verklingen im Ritardando.

Im zweiten Stück ist jeder Takt auf Seite 5 des neuen UE-Drucks unterschiedlich breit, der Zieltakt des Accelerando (T. 12), in dem das rasche Tempo des Schlussabschnitts erreicht ist, steht dezentriert etwas rechts von der Mittelachse. Webern setzte in seiner handschriftlichen Druckvorlage (Abbildung 4) diesen Takt ins Zentrum, schrieb ihn deutlich schmäler als die Takte vorher und nachher, und diese selbst etwa gleich breit, so dass in Takt 10–11 den zunehmend dichter werdenden Impulsen (Achtel – Sechzehntel – Quintolensechzehntel) immer engere Abstände entsprechen. Ein visueller ‚Effekt‘, der im späteren UE-Druck durch die Verbreiterung von Takt 11 fast verloren geht.⁹²

91| Diese von ihm selbst geschriebene Lichtpausvorlage erwähnt Webern in mehreren Briefen an Alexander von Zemlinsky und an die Universal Edition aus den Jahren 1922 und 1923.

92| Ähnliche Beispiele aus Werken anderer Komponisten und älterer Musik beschreibt Manfred Hermann Schmid, *Notationskunde. Schrift und Komposition 900–1900*, Kassel: Bärenreiter, 2012 (Bärenreiter Studienbücher Musik 18), Kapitel 17: Die pikto- und graphischen Qualitäten musikalischer Schrift, S. 275–282.

6 *accel.* *pasch(f. ca 144)*

10

U.E. 5967.

Abbildung 4:
Anton Webern,
Fünf Stücke für Orchester op. 10 Nr. 2,
Takte 10–14
Erstdruck (Wien: Universal Edition, 1923)
© Copyright 1923, 1951
by Universal Edition A. G., Wien

Anders als Alban Berg, der oft schon beim Komponieren die Disposition der Seiten für Skizzen oder erste Niederschrift mit vorab eingetragenen Taktstrichen festlegt – ganz zu schweigen von den ausgeklügelten Partiturbildern, die er in seinen Reinschriften Seite für Seite ausarbeitet –,⁹³ achtet Webern bei der „ersten partiturmäßigen Niederschrift“ noch nicht darauf, die Seiten oder auch nur die Akkoladen vollständig auszufüllen. Das imaginäre Raster, von dem oben die Rede war, ist sozusagen von unbestimmter, quasi unendlicher Länge und noch nicht strukturiert.⁹⁴ Wenn die Noten aufs Papier gebracht werden, werden sie aneinandergereiht, wie sie ‚kommen‘, in den Proportionen, die sie – in Weberns Vorstellung – zueinander haben. Eine Anpassung an die Maße des Papiers findet nicht statt oder steht zumindest nicht im Vordergrund. Nicht selten finden sich an Akkoladenenden angefangene Takte, oder umgekehrt: mehr oder weniger umfangreiche leer gebliebene Stellen.⁹⁵ Vor allem aber gelangt Webern kaum je mit den Satzschlüssen ‚automatisch‘ ans Akkoladen- oder Seitenende, meistens enden die Sätze irgendwo auf der Seite in der Mitte der Akkolade. Beispiele finden sich vermutlich bei allen Werken, jedenfalls aber bei op. 6, op. 9, op. 10, allen zugehörigen Quartett- und Orchesterstücken ohne Opuszahl, op. 21, op. 24, op. 25 (im ersten Lied zwei besonders bemerkenswerte Stellen; vgl. die Abbildungen 6a und b), bis hin zur zweiten Kantate op. 31. Erst in Reinschriften, die als Geschenke oder Widmungsexemplare gedacht sind, und in sonstigen ‚offiziellen‘ Manuskripten – sie alle sind ja *Abschriften* schon vorliegender Autographe – wird auch das genaue Einpassen in die Akkoladen und wenn möglich auch die Seiten mitdisponiert. Eine derartige Einrichtung der Satzschlüsse im Widmungsexemplar C von op. 28 wurde oben schon beschrieben; die ‚Kopistenhandschrift‘ K hingegen folgt, wie erwähnt, in diesem Punkt der autographen Vorlage. Ein weiteres Beispiel ist das für David Josef Bach geschriebene Manuskript des ersten Liedes aus op. 25 (vgl. Abbildung 6b).

93| Vgl. zu dieser Thematik Thomas Ertelts Erläuterungen zum Particell des dritten Aktes der *Lulu*, einem reinschriftartigen „Arbeitsmanuskript“, in: Alban Berg, *Sämtliche Werke, I. Abteilung, Band 2, Lulu, Supplement: Particell des III. Aktes (Faksimile)*, Kommentar, vorgelegt von Thomas Ertelt, Wien: Universal Edition, 2013.

94| Auf dem querformatigen Notenpapier, für das Webern nach und nach eine Vorliebe entwickelte, lassen sich beim Skizzieren längere Passagen in einer Zeile unterbringen als im Hochformat. Bei einer Kompositionsweise, die von Takt zu Takt fortschreitet und ein Ende zwar im Auge hat, aber die Länge des Wegs dahin noch nicht kennt, war das sicher willkommen – abgesehen von rein praktischen Gründen natürlich. Bezeichnenderweise hat Webern auch das Notenpapier des Coolidge-Manuskripts von op. 28 querformatig zugeschnitten.

95| Man könnte sagen: Webern notiert seine Partituren zunächst im Flattersatz; Berg fast immer, wenn möglich, im Blocksatz. Nur am Ende eines Stückes kommt auch bei Berg, vor allem in jüngeren Jahren, vor, dass der Schlussstrich in der Mitte der Akkolade steht oder am Akkoladenende die Notenlinien zur Vermeidung halb voll geschriebener Akkoladen handschriftlich verlängert wurden. (Ich danke meinen Kollegen bei der Berg Gesamtausgabe für Unterstützung bei der Recherche.) – Bei der Edition von Briefen Webers wäre zu überlegen, ob die zahllosen (scheinbaren) Zeilenwechsel (die dem Leser ja oft unerklärlich sind) nicht von ähnlichen Denk- und Schreibprozessen herrühren.

VII.

Ob Webern bei der Gestaltung des Partiturbildes auf Details Wert legte, lässt sich nicht einmal aus seinen Briefen an Erwin Stein über das Streichquartett op. 28 entnehmen. Diesbezüglich wird man in seinen Manuskripten, deren Aussehen er selbst bestimmen konnte, andere Verhältnisse antreffen als in den Drucken. Man kann erkennen, dass er bei der Anlage von Titelseiten⁹⁶ und verbalen Anweisungen im Notentext verschiedene Schriftgrößen und -arten verwendete und die Abstände zwischen den Titel-Zeilen genau austarierte, wenn nötig mit minimalen Differenzierungen wie im Falle des Coolidge-Manuskripts. Bei den Noten selbst ist Webers Schreibweise – jenseits der geltenden Stichregeln – zuweilen ‚näher an der Musik‘ als es in Drucken der Fall sein kann (das gilt vermutlich für alle Komponisten). Z. B. wurde in der heutigen UE-Ausgabe des zweiten Stücks von op. 10 die Halsrichtung bei den Achteln des Klarinettenmotivs Takt 10 f. standardisiert; Webern hatte sie so geschrieben, dass Bogen, Notenköpfe, Balken und Crescendogabel in Parallele miteinander schräg nach oben gehen (vgl. Abbildung 4).

Wir wissen nicht, welche Bedeutung Webern solchen Notationsdetails zumaß. Jedoch kann man seinen Handschriften entnehmen, dass es nicht darum ging, möglichst ökonomisch, platzsparend oder drucktauglich zu schreiben. Besonderheiten im Notenbild können Beziehungen hervorheben, charakteristische Momente unterstreichen oder auf Zusammenhänge aufmerksam machen (die natürlich musikalisch ohnehin bestehen). Aber nicht jede Abweichung vom Üblichen trägt schon Bedeutung in sich oder ist dazu angetan, den ‚Gedanken noch plastischer in Erscheinung treten zu lassen‘. Ein paar Beispiele:

In allen handschriftlichen Quellen Webers finden sich Töne auf der Mittellinie des Rastrals, die statt nach unten nach oben gestrichen sind. Diese Notierungsweise ist bei Webern quasi nichts Besonderes; sie gehört wohl zu Schreibgewohnheiten, die (nicht nur von ihm) in einer Zeit ausgebildet wurden, als orthographische Regeln für Handschriftliches noch nicht so streng fixiert waren wie für den Druck.⁹⁷ Beim Streichquartett op. 28 wurden die meisten solcher nach oben gehalster Noten aus dem Autograph **A** in die Abschriften **C** und **K** übernommen, in den Druck natürlich nicht. Da **C** und **K** diesbezüglich geringfügig voneinander abweichen, ließe sich folgern, dass Webern hier die Halsrichtung nicht unbedingt erhalten wollte.⁹⁸

Im vierten der Orchesterstücke op. 10 hingegen ist zu beobachten, wie unter bestimmten Umständen solche Notationsdetails sinnfällig werden können. Die sechs Töne (sieben Noten) der Klarinette in Takt 2–3 sind in der Erstausgabe

96 | Vgl. auch Webers Widmungen auf gedruckten Titelseiten, bei denen sein handschriftlicher Zusatz quasi hinter das Gedruckte zurücktritt.

97 | Nach oben gestrichene Töne auf der Mittellinie finden sich gelegentlich auch bei Berg und Schönberg.

98 | Dabei ist gleichgültig, ob Webern der Schreiber der ‚Kopistenhandschrift‘ war oder nicht. Beim Kollationieren hätte er die Schreibweise geändert, wenn es ihm wichtig gewesen wäre.

10

IV.

Fließend äußerst zart (1. ca 60) rit. --- tempo rit. [5] rit. (b) --- tempo

Klar. (B)
m. Dif.
dolce
rit. --- tempo
rit. (b) --- tempo

Tp. (B)
m. Dif.
dolcissimo
rit. --- tempo

P. B.
m. Dif.
dolce Zeit lassen
rit. --- tempo

Oland.
dolce Zeit lassen
rit. --- tempo

Cel.
rit. --- tempo

Hf.
rit. --- tempo

kl. Tr.
rit. --- tempo

Solo-Gge.
m. Dif.
mit ein Hauch
rit. --- tempo

Solo-Bz.
m. Dif.
rit. --- tempo

U. E. 5967.

Abbildung 5:
 Anton Webern,
 Fünf Stücke für Orchester op. 10 Nr. 4
 Erstdruck (Wien: Universal Edition, 1923)
 © Copyright 1923, 1951
 by Universal Edition A. G., Wien

(Reproduktion von Webers Handschrift) einzeln nach oben gehalst, die korrespondierenden sieben Töne der Mandoline am Ende (T. 5–6) nach unten gebalkt (vgl. Abbildung 5). In allen Manuskripten, die vom vierten Stück überliefert sind, ist das ebenso – während die Achteltriolen in Takt 1 und Takt 2 unterschiedlich geschrieben sind: bei ihnen kam es offenbar nicht darauf an. Die Balance zwischen Gleichheit und Verschiedenheit in der Konstellation der Klarinetten- und Mandolinentöne (Tonhöhe und Position der Noten im System, einzelne Hälse oder Balken, sechs oder sieben Töne, Rhythmus, Dynamik) sollte wohl durch Beibehaltung der Notationsweise unterstützt werden. Wahrscheinlich spielt auch mit, dass anfangs nach oben, am Ende nach unten gestrichen wurde – nicht umgekehrt.

Im Klavierpart des ersten Lieds aus op. 25 hat Webern das Motiv aus zwei zusammengebalkten Achteln im Autograph mehrmals umnotiert, in der Reinschrift für David Josef Bach dann noch ein weiteres Mal. Er versetzte Töne vom oberen ins untere System und umgekehrt, vertauschte die beiden Hände, änderte die Schlüssel und probierte ‚orthographische‘ Varianten mit und ohne Hilfslinien (vgl. die Abbildungen 6a und b, ähnlich auch schon in T. 1).⁹⁹ Noch im Stadium der Reinschrift nimmt Webern also derartige Änderungen vor, die, da sie so unscheinbar sind, sich mit spielpraktischen und lesetechnischen Gründen allein nicht zufriedenstellend erklären lassen.¹⁰⁰ Jedenfalls beeinflussen solche Details letzten Endes das Aussehen, die Erscheinung eines Motivs, und somit das Partiturbild insgesamt.

Angesichts solcher Bemühungen Webers um die Notation von Einzelheiten fällt auch eine Stelle im Streichquartett op. 28 ins Auge, an der in den handschriftlichen Quellen und im Druck die Bratschenstimme jeweils anders geschlüsselt ist. In Satz III, Takt 65 steht im Widmungsexemplar **C** zunächst der Violinschlüssel, ab dem vierten Sechzehntel bis zum Schluss des Satzes ist dann wieder der C-Schlüssel vorgezeichnet (vgl. Abbildung 2). Das Autograph **Ad** hingegen, ebenso wie die handschriftlichen Stimmen, die ‚Kopistenhandschrift‘ **K** und der Druck, wechselt in Takt 66–67 für drei Töne nochmals in den Violinschlüssel. Was Webern zur Änderung der Notation in **C** bewogen haben könnte, ist auf den ersten Blick nicht zu erkennen; vielleicht ging es diesmal wirklich nur um schreib- oder lese-technische Vereinfachungen.¹⁰¹

Einige wesentliche Fragen zu Schreibgewohnheiten und Partiturbild bei Webern lassen sich nicht an Streichquartetten oder Klavierliedern erörtern, sondern treten erst bei gemischt besetzter Kammermusik und Orchesterwerken auf. Manchmal sind die Instrumente entsprechend der traditionellen Anordnung von Klavierkammermusik (mit und ohne Gesang) oder in einer Variante davon notiert, z. B. in op. 22: Klavier–Tenor–Saxophon–Klarinette–Geige (d. h. Klavier unten,

99 | Das Verhältnis von oben und unten, um das es – vereinfacht gesagt – hier geht, ist auch ein Thema im zweiten Satz der Klaviervariationen op. 27.

100 | Alban Berg hat in den Noten selbst oder auch in Begleittexten für den Verlag gegebenenfalls Wünsche über solche Details geäußert.

101 | Übrigens ist diese Schlüsseländerung der einzige nicht-triviale Unterschied zwischen **C** und **K** (ein Ton-für-Ton-Vergleich steht allerdings noch aus).

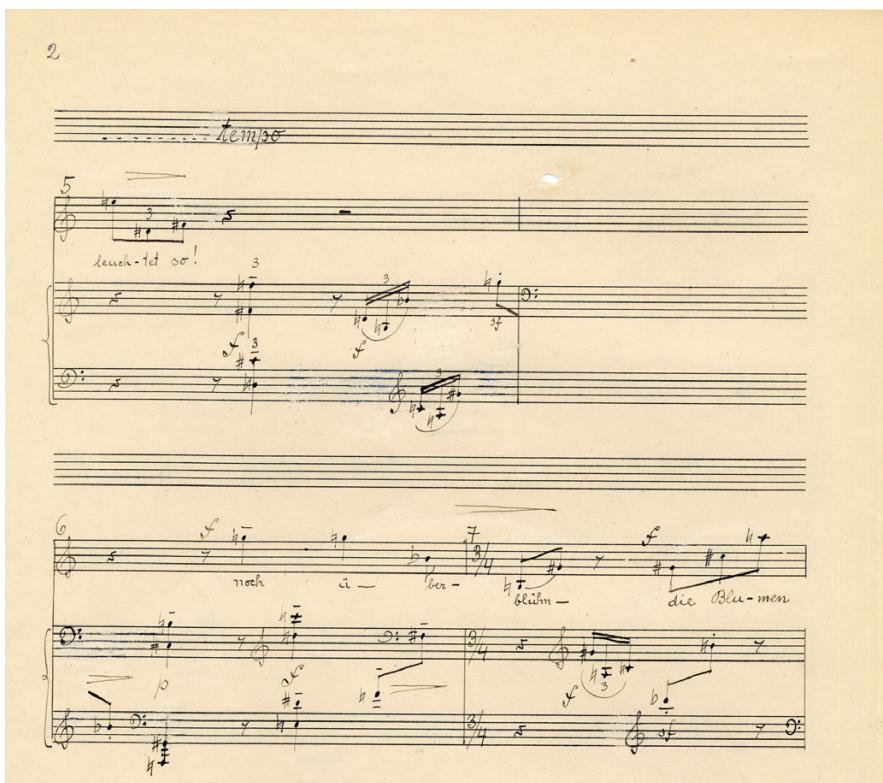


Abbildung 6a:
Anton Webern,
Drei Lieder op. 25 Nr. 1,
Takte 5–7
Autograph
(Universal Edition, Wien)

darüber die Instrumente vom ‚tiefsten‘ zum ‚höchsten‘); oder in op. 18: Gitarre–Klarinette–Gesang. Ein anderer Typ von Partitur für Ensembles ohne Klavier reiht die Instrumente von unten nach oben entsprechend ihrer Lage im Tonraum, wobei ähnliche bzw. gleichartige Instrumente zusammenbleiben, z. B. in op. 17: Bassklarinette–Klarinette–Geige–Gesang; in op. 19: Bassklarinette–Klarinette–Geige–Gitarre–Celesta–Chor. Der Gesang steht auch dann an oberster Stelle, wenn das Instrumentenensemble quasi als Extrakt einer Orchesterpartitur geschrieben ist, wie in op. 14 (Violoncello–Geige–Bassklarinette–Klarinette[n]–Gesang) oder op. 15

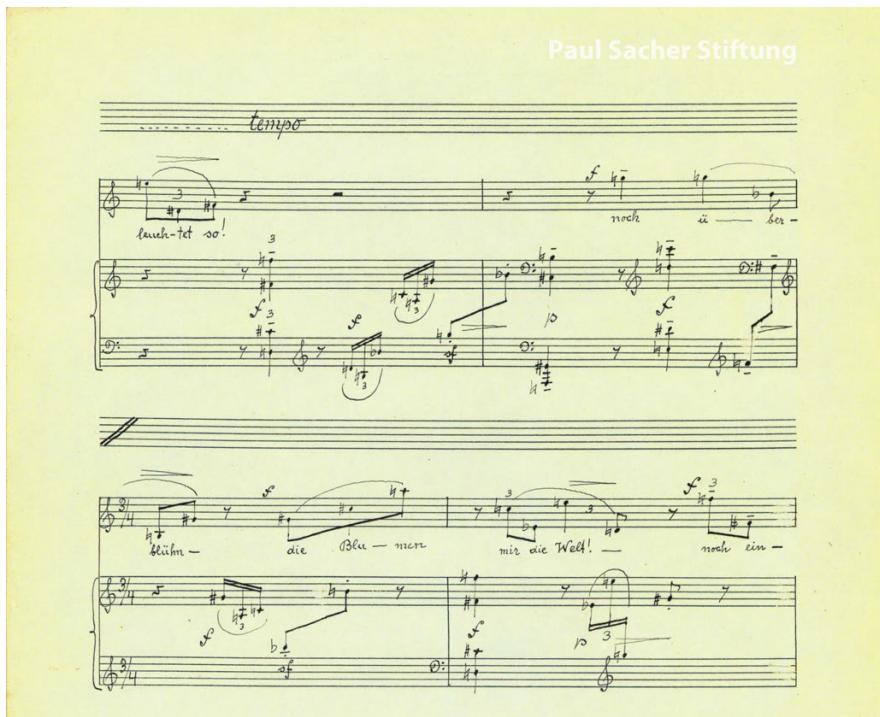


Abbildung 6b:
 Anton Webern,
Drei Lieder op. 25 Nr. 1,
 Takte 5–8
 Widmungsexemplar für David Josef Bach
 (Paul Sacher Stiftung, Basel,
 Sammlung Anton Webern)

(Bratsche–Geige–Harfe–Trompete–Klarinette–Flöte–Gesang). In allen diesen Partituren werden, wie in Kammermusik üblich, auf allen Seiten die Systeme für sämtliche, auch die pausierenden Instrumente mitgeführt.

Bei Werken für oder mit Orchester folgt Webern in großen Zügen der herkömmlichen Partituranordnung. Es ist jedoch von Belang, wie die Instrumente intern gereiht und gruppiert sind: Position des Saxophons; Reihenfolge von Harfe, Celesta, Mandoline, Gitarre in Kombination miteinander und in Relation zur Schlagwerkgruppe; von Interesse ist auch, ob feste Kombinationen von Instrumenten in

der Notation sichtbar werden. In Orchesterpartituren notiert Webern meistens nur die jeweils spielenden Instrumente, so dass die Partiturseiten – im Gegensatz zu ‚kammermusikalisch‘ behandelten Werken – sehr unterschiedlich aussehen können. ‚Leere‘ Systeme für pausierende Instrumente werden gelegentlich mitgeführt; nach welchen Kriterien das geschieht, wissen wir noch nicht. In dieser Beziehung ist der vierte Satz der zweiten Kantate op. 31 wahrscheinlich ein Sonderfall: Zwei gemischte Holzbläsergruppen agieren sozusagen wie „obligate“ Instrumente¹⁰² und spielen in jeweils fixer Kombination abwechselnd drei- und vierstimmige Akkorde, die in den gesamtenakkordischen Orchestersatz integriert sind. Wenn Instrumente pausieren, werden ‚leere‘ Systeme für die ganze Gruppe mitgeführt (vgl. Autograph S. 40). Dieses Beispiel zeigt deutlich, dass Partituranordnung und Notationsweise, Gattung, Besetzung und Instrumentation miteinander zusammenhängen und in ihrer gegenseitigen Bedingtheit betrachtet werden sollten.¹⁰³

Nicht alle Kompositionen Weberns lassen sich eindeutig als Kammermusik oder Orchestermusik klassifizieren. Ob hier die solistische Besetzung der Streicher allein ein ausreichendes Kriterium liefert,¹⁰⁴ ist fraglich. Webern selbst hat Bezeichnungen wie „Kammerorchester“ oder „Kammersymphonie“ vermieden bzw. nicht verwendet, wenn er seinen Verleger animieren wollte, sich um die betreffenden Werke zu kümmern. Obwohl seine Äußerungen in solchen Fällen strategisch motiviert sind, ermöglichen sie Einblicke in seine Denkweise:¹⁰⁵

In den Orchesterliedern [op. 8 und op. 13; RB] ist ein durchaus (also auch was die Streicher anlangt) solistisches Orchester verwendet; es handelt sich dabei aber nicht um eine Auswahl, sondern es sind fast alle Instrumente verwendet, nur eben alle solistisch. Ich glaube, dass das interessieren dürfte. [...] „Pult u. Taktstock“ u. der „Anbruch“ haben in der letzten Zeit wiederholt eine Ankündigung „Werke für kleines Orchester“ gebracht: noch nie waren meine „5 Orchesterstücke op[.] 10[“] dabei! Es ist doch sehr bestimmt für diese, dass sie für ein durchaus solistisches (also kleines) Orchester geschrieben sind.¹⁰⁶

102 |Vgl. die Notationsweise der von Berg so genannten „obligaten“ Instrumente in der ersten Szene des *Wozzeck*.

103 |Schmid, *Notationskunde* (Anm. 92), S. 266, spricht vom „flexiblen Prinzip reduzierter Akkoladen“ bei Richard Wagner. „Anders als in den ‚klassischen‘ Partituren [...] blendete Wagner nicht benötzte Instrumente konsequent aus. Jede Seite setzt das Ensemble quasi neu zusammen, wobei beim Überspringen verzichtbarer Systeme die ungewöhnlichsten Nachbarschaften von Instrumenten möglich werden – ein optisches Analogon zur freien Mischpalette der Klangfarben.“

104 |Vgl. Manfred Angerer's Werkeinführung zu den Orchesterstücken op. 10 auf der Website der Universal Edition (www.universaledition.com/5-Stuecke-op-10-Anton-Webern/komponisten-und-werke/komponist/762/werk/745 [Zugriff: 20. August 2015]): „Das Orchester des op. 10 ist eigentlich ein Kammerorchester: Bläser und Streicher sind solistisch besetzt, aber auch dieses geringe Instrumentarium wird nie gemeinsam eingesetzt.“

105 |Ähnliche Beschreibungen der Opern 8, 13 und 14 gibt Webern schon in seinem Brief an Heinrich Jalowetz vom 8. Februar 1921. Vgl. Anton Webern, *Briefe an Heinrich Jalowetz*, hg. von Ernst Lichtenhahn, Mainz: Schott, 1999 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 7), S. 472 f.

106 |Webern an Emil Hertzka, 3. Januar 1925 (Wienbibliothek im Rathaus, Wien, UE-Archiv, Sign. 17).

[...] Nun möchte ich mir erlauben, darauf hinzuweisen, dass die Partitur der 2 Lieder op[.] 8 (nach Gedichten von Rilke) doch eigentlich keine Orchester- sondern eine reine Kammermusik-Partitur darstellt – nicht anders als etwa die meiner „geistlichen Lieder“ u. dass diese 2 Lieder überdies noch sehr kurz sind. Wäre es also nicht möglich, wenigstens diese 2 Lieder op[.] 8 schon vor einer Aufführung erscheinen zu lassen?¹⁰⁷

Die Besetzung der Lieder op. 8 ist tatsächlich derjenigen von op. 15 vergleichbar: weniger als 10 Instrumente, keine Instrumentenfamilie ist vollständig, manche nur durch ein einziges Instrument vertreten, kein Kontrabass, kein Schlagwerk, kein tiefes Blech, keine Flöten. Nicht viel anders als bei op. 8 ist das Ensemble der Symphonie op. 21 zusammengesetzt, allerdings werden hier Farben sowohl verstärkt (zwei Hörner statt einem, zwei Geigen statt einer) als auch weggelassen (Trompete, Celesta). Im offiziellen Titel „Symphonie für ...“ werden die Instrumente einzeln genannt, das Wort „Orchester“ kommt nicht vor. In brieflichen Äußerungen über das Stück verwendet Webern jedoch weiterhin „Orchester“ und „Symphonie“ oder „kleine Symphonie“. Nach einer selbst dirigierten Aufführung des Werkes möchte er die Streicher sogar zum Tutti erweitern:

Ende Februar die Erstauff. meiner „Symphonie“ in den Kolisch-Steuermann-Konzerten. [...] Ja, ich führte meine Symph. zwar mit Solo-Streichern auf; aber es war ganz richtig von mir gehört, daß das ein Tutti der Streicher ist. Natürlich nicht in Riesenbesetzung aber doch etwa in der Stärke, wie man Mozart oder Bach macht. (Doch geht es auch rein solistisch.)¹⁰⁸

Die Begriffe bezeichnen eben nicht nur Besetzung und Gattung, sondern sind mit bestimmten Vorstellungen von Form, Satztechnik und Klangbildung verknüpft. Werden diese verändert und weiterentwickelt, ändert sich auch das Verständnis von ‚symphonisch‘ und ‚Symphonie‘. Das hinterlässt auch Spuren in der Niederschrift des Werkes, in Notationsweisen, im Partiturbild.¹⁰⁹ Im Autograph der Symphonie op. 21 ist die Einteilung der Partitur auf allen Seiten gleich: neun Instrumente auf zehn Systemen in üblicher Partituranordnung, pro Seite eine Akkolade, in die Mitte platziert, darüber und darunter je zwei Leersysteme; die Systeme pausierender Instrumente werden mitgeführt. Im Druck (mit dem Webern anscheinend zufrieden war) sind auf jeder Seite zwei Akkoladen mit jeweils zehn Systemen untergebracht, also ebenfalls die Pausensysteme immer mitgeführt. So war es üblich bei Kammermusik, in Orchesterpartituren normalerweise nicht mehr.

107 |Webern an Hertzka, 21. März 1925 (Wienbibliothek im Rathaus, Wien, UE-Archiv, Sign. 20).

108 |Webern an Jalowitz, 21. März 1930, zitiert nach Webern, *Briefe an Heinrich Jalowitz* (Anm. 105), S. 609.

109 |Vgl. Schmid, *Notationskunde* (Anm. 92), S. 263: „Partitur und musikalischer Satz stehen unverkennbar in einer Wechselbeziehung. Was man hört, kann man auch sehen.“

Schließlich das Konzert op. 24: Es hat in diesem Neuland zwischen Orchester- und Kammermusik einen besonderen Ort. Es ist kein Solo-Klavierkonzert, auch kein Konzert für Klavier und Instrumentalensemble oder „kleines Orchester“ etc., sondern, so der Titel im Autograph, ein „Konzert | für | Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Trompete, Posaune, | Geige, Bratsche u. Klavier“. In eben dieser Reihenfolge sind die Instrumente in der Partitur angeordnet: zuunterst das Klavier, der Rest wie in einer Orchesterpartitur.¹¹⁰ Als Webern sein Werk konzipierte, dachte er unter anderem an ein „Divertimento“ und an ein Konzert „[i]m Sinne einiger Brandenburgischen Konzerte von Bach“.¹¹¹ Wenn auch diese Vorstellung sich zunächst auf eine andere Kombination von Instrumenten bezog: von der Grundidee eines konzertierenden Ensembles, mit dem Klavier als gedachtem ‚Generalbass-Instrument‘, ist etwas in das Konzert op. 24 übergegangen. Nach dieser Lage der Dinge ist klar, dass Weberns Autograph wie eine Kammermusikpartitur geschrieben ist: Auf jeder Seite stehen alle neun Instrumente, ob sie spielen oder nicht. Leider haben die posthum erschienenen Drucke das Konzert behandelt wie ein Werk für Orchester, also Systeme pausierender Instrumente weggelassen, wo immer die Einteilung es zuließ. Die Gründe sind offensichtlich: Man spart Platz, man muss weniger oft blättern. Es ist jedoch zu hoffen, dass die Anton Webern Gesamtausgabe die Möglichkeit erhält und ergreift, das Werk in der von Webern notierten Form zu edieren.

¹¹⁰ So ist übrigens auch die Anordnung in Alban Bergs *Kammerkonzert*. Rudolf Kolisch verstand dieses Werk als Kammermusik und probte es demzufolge Anfang der 1970er Jahre mit seinen Studenten am New England Conservatory, Boston, MA, ohne Dirigenten und aus Partiturstimmen (Mitteilung von David Satz an RB, 21. August 2015).

¹¹¹ Webern an Berg, 7. Juli 1934, zitiert nach *Briefwechsel Anton Webern – Alban Berg*, hg. von Rudolf Stephan und Simone Hohmaier [Briefwechsel der Wiener Schule 4], in Vorbereitung, und Webern an Emil Hertzka, 19. September 1928 (Wienbibliothek im Rathaus, Wien, UE-Archiv, Sign. 81).

Hilft die Reihenanalyse bei der Edition von Zwölftonwerken Webers?

Christian Martin Schmidt

Eine Vorbemerkung:

Ich habe der Einladung zu einem Vortrag an der Universität Basel um so lieber Folge geleistet, als das Vortragsthema, das keineswegs als rhetorische Frage gemeint ist, in direktem Zusammenhang mit der Entwicklung eines vergleichsweise jungen Forschungsprojekts steht: der Herausgabe einer historisch-kritischen Gesamtausgabe der Werke von Anton Webern.

Dieses Editionsprojekt soll als chronologisch letztes die musikphilologische Beschäftigung mit den Werken der vier großen Komponisten der Wiener Schule, Schönberg, Berg, Webern und Eisler vervollständigen und abrunden. Bereits in den 1960er Jahren wurde die Arnold Schönberg Gesamtausgabe als erste Gesamtausgabe eines Komponisten des 20. Jahrhunderts begonnen, zwei Dekaden später folgte die Alban Berg Ausgabe, und wiederum eine Dekade später, in den Neunzigerjahren, wurde die Edition der Werke von Hanns Eisler in Angriff genommen. Die Webern-Ausgabe hat also das ‚Glück der späten Geburt‘, denn sie kann von den Erfahrungen der früheren Projekte zehren, sich deren Vorgehensweisen zunutze machen, deren Methoden positiv oder negativ berücksichtigen und sie ihrem speziellen Gegenstand anpassen. Dazu sollen die folgenden Ausführungen einen Beitrag leisten. Denn mir als einem, der knapp die Hälfte seines Arbeitslebens mit der Ausgabe der Werke von Arnold Schönberg zugebracht hat, sind die Aspekte, Fragen und Probleme der Wiener Schule hinreichend bekannt, allerdings auch die zum Teil gravierenden Differenzen, die unter dem nur scheinbar dichten Dach der Schule zwischen den genannten Hauptvertretern und deren Kompositionen bestehen. Es darf daher nicht wundernehmen, wenn ich mich im Folgenden nicht mit Tunnelblick auf Webern allein konzentriere, sondern namentlich das unbestrittene Schulhaupt Schönberg des Öfteren Erwähnung findet.

Zunächst einige Worte zum Begriff Dodekaphonie, der unter dem fälschlichen Terminus „Zwölftontechnik“ bei dem Mann auf der Straße Schrecken auslöst, unmittelbar und fast immer ausschließlich den Namen „Schönberg“ assoziieren lässt, bei ausreichender Halbbildung aber als kennzeichnendes Merkmal der Schule insgesamt angesehen wird. Dass dem so nicht ist, zeigt allein schon der Verweis auf Hanns Eisler, der sich dieser kompositorischen Methode durchaus nicht verpflichtet fühlte. Doch beginnen die – nun auch persönlichen – Differenzen bereits bei der noch immer strittigen Frage, wer denn nun der Erfinder oder Entdecker dieses satztechnischen Verfahrens ist: Schönberg, Webern oder Hauer?

Schönberg wachte zeitlebens mit großem Eifer über den Prioritätsanspruch seiner tatsächlichen oder vermeintlichen kompositorischen Errungenschaften, und mit zunehmendem Alter wurde dieser Eifer zur Manie. Das lässt sich in aller Deutlichkeit an der allseits bekannten, Ende der Vierzigerjahre ausgetragenen und in jeder Hinsicht unerquicklichen Kontroverse mit Thomas Mann ablesen, in dessen Roman *Doktor Faustus* der Protagonist Adrian Leverkühn ein kompositori-

sches Verfahren expliziert, das der Dodekaphonie zum Verwechseln ähnlich zu sein scheint.¹ Aber auch Anton Webern blieb etwas später nicht von dem Vorwurf des Plagiats verschont. Vom 1. bis 3. Mai 1951 schrieb Schönberg einen Text nieder, in dem es in erster Linie um die Priorität der Idee bzw. Realisierung von Klangfarbenmelodien geht, die Webern angeblich für sich reklamiert habe. Und in diesem Zusammenhang findet sich auch eine aufschlussreiche Bemerkung zur „Kompositionsmethode mit 12 Tönen“:

Dorian-Deutsch hat bei Webern gelernt und erzählte neulich – als er mich besuchte – dass Webern zuerst Klangfarbenmelodien geschrieben und ich das dann am Schluss der Harmonielehre verwendet habe.

Wer mich einigermaßen kennt, weiss, dass das nicht wahr ist. Man weiss, dass ich nicht gezögert hätte Webern zu nennen, wenn ich zur Erfindung dieses Ausdrucks durch seine Musik angeregt worden wäre. Eines ist sicher: selbst wenn es Webers Idee gewesen wäre so hätte er mir es nicht gesagt. Er hat alles geheimgehalten, was er in seinen Kompositionen „Neues“ versucht hatte. Ich dagegen habe ihm jede meiner neuen Ideen (ausgenommen die Kompositionsmethode mit 12 Tönen – die hielt ich längere Zeit geheim, weil, wie ich Erwin Stein sagte, alles was ich tue, plane oder sage von Webern sofort benutzt wird, so dass – ich erinnere mich meiner Worte – „ich schon gar nicht mehr weiss, wer ich bin“) sofort und ausführlich erklärt. Ich hatte dann jedesmal das Vergnügen, ihn [Webern] höchst begeistert zu finden, ohne dass ich jedoch ahnte, dass er Musik dieser Art früher schreiben werde, als ich.²

Eine weitere Differenz zwischen Schönberg und seinen Schülern stellt die negative Einschätzung von Reihenanalysen dar, die er in seinem Brief vom 27. Juli 1932 an seinen Schwager, den bedeutenden Geiger Rudolf Kolisch, mit Bezug auf sein drittes Streichquartett op. 30 zum Ausdruck bringt:

Die Reihe meines Streichquartetts hast du richtig (bis auf eine Kleinigkeit: der 2. Nachsatz lautet: 6ter Ton cis, 7. gis) herausgefunden. Das muss eine sehr grosse Mühe gewesen sein und ich glaube nicht, dass ich die Geduld dazu aufbrächte. Glaubst du denn, dass man einen Nutzen davon hat, wenn man das weiss? Ich kann mir es nicht recht vorstellen. Nach meiner

1 | Vgl. dazu Christian Martin Schmidt, „Protokoll im ‚Leverkuehn Case‘ Arnold Schönberg versus Thomas Mann“, in: *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach*, hg. von Cordula Heymann-Wentzel und Johannes Laas, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, S. 425–442.

2 | Zitiert nach dem Original im Archiv des Arnold Schönberg Center, Wien; in Faksimile und Transkription zugänglich unter www.schoenberg.at/schriften/T32/T32_03 (Zugriff: 1. Juli 2015). Siehe dazu auch ausführlich und mit Schönbergs vollständigem Text: Christian Martin Schmidt, „Für Schönberg sind Klangfarbenmelodien immer eine Zukunftphantasie [nicht: Zukunftsmusik] geblieben“, in: *Bericht über den 3. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft Duisburg 1993*, hg. von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann, Wien: Lafite, 1996 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 3), S. 108–113.

Ueberzeugung kann es ja für einen Komponisten, der sich in der Benützung der Reihen noch nicht gut auskennt, eine Anregung sein, wie er verfahren kann, ein rein handwerklicher Hinweis auf die Möglichkeit aus den Reihen zu schöpfen. Aber die aesthetischen Qualitäten erschliessen sich von da aus nicht, oder höchstens nebenbei. Ich kann nicht oft genug [sic] davor warnen, diese Analysen zu überschätzen, da sie ja doch nur zu dem führen, was ich immer bekämpft habe: zur Erkenntnis, wie es gemacht ist; während ich immer erkennen geholfen habe: was es ist! Ich habe das dem Wiesengrund [Theodor W. Adorno] schon wiederholt begreiflich zu machen versucht und auch dem Berg und dem Webern. Aber die glauben mir das nicht. Ich kann es nicht oft genug sagen: meine Werke sind Zwölfton-Kompositionen, nicht Z[w]ölfton-Kompositionen: hier verwechselt man mich wieder mit Hauer, dem die Komposition erst in zweiter Linie wichtig ist.³

Diese Invektive gegen die Reihenanalyse wurde von konservativer Seite häufig genug zustimmend wiederholt, als wäre die strukturelle Analyse des Tonsatzes mit dem kompositorischen Verfahren gleichzusetzen und Schönbergs negative Einschätzung trüfe mit der Analyse auch die Grundlage seines Komponierens selbst, d. h. seine „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ hätte nichts oder, wie er immerhin konzediert, höchstens nebenbei mit der ästhetischen Erscheinung des Werkes zu schaffen. Und doch gilt es den mit der Musik der Wiener Schule Vertrauten als sicher, dass Schönbergs Frage „Glaubst du denn, dass man einen Nutzen davon hat, wenn man das weiss?“ zu bejahen ist, und auch Schönberg war sich darüber völlig im Klaren. Der Grund für die Ablehnung von Reihenanalysen ist vielmehr Schönbergs beständige Furcht, seine handwerklichen Geheimnisse preiszugeben, seine Sorge, dass man ihm auf die Schliche komme und wie der Webern des ersten Zitats seine Tricks unverzüglich imitiere. Dies mag auch einer der Gründe dafür sein, dass er bereits in seiner *Harmonielehre* von 1911, als es noch nicht um die Dodekaphonie ging, auf Beispiele aus eigenen Werken verzichtete und sich auch in seinem so folgenreichen Kompositionsunterricht zeitlebens auf fremde Kompositionen konzentrierte. Und dies war auch einer der Gründe, die Schönberg in der am 17. Dezember 1926 verfassten Antwort auf ein Gesuch, in seinem Kompositionsunterricht an der Preußischen Akademie hospitieren zu dürfen, den charakteristischen Satz finden ließ: „Es ist allerhöchste Zeit, atonale Musik noch nicht zu unterrichten!“⁴

3 | Zitiert nach dem Kohlepapierdurchschlag des Typoskripts im Archiv des Arnold Schönberg Center, Wien; als Scan zugänglich unter www.schoenberg.at/scans/DVD016/2259_1.jpg und ... 2259_2.jpg (Zugriff: 1. Juli 2015).

4 | Zitiert nach Hans Heinz Stuckenschmidt, „Schönbergs Berliner Jahre 1926–1933“, in: *Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974*, hg. von Ernst Hilmar, Wien: Universal Edition, 1974, S. 37–43, hier S. 39.

Tatsächlich konnten die Schüler Schönbergs im Unterricht wenig oder gar nichts über die neue Kompositionsmethode ihres Lehrers erfahren und waren hinsichtlich der Zwölftonanalyse auf sich allein gestellt. Dies konnte allerdings erst nach Veröffentlichung der Werke im Druck geschehen; zuvor machte Schönberg ihnen die Kompositionen, an denen er gerade arbeitete, in aller Regel nicht zugänglich. Das trifft sogar für den großen Wurf der Oper *Moses und Aron* zu, bei dem Schönberg zwar für die Formulierung des Librettos Alban Berg ausführlich konsultierte, die Noten der beiden im März 1932 fertiggestellten Akte aber sowohl diesem als auch Anton Webern bis zu deren Tod trotz mehrfacher Bitten vorenthielt.

Sicher ist, dass keiner auch der engsten Schüler Schönbergs die konkrete satztechnische Ausformung der Methode von ihrem Lehrer übernahm. Sie folgten zwar dem grundlegenden Prinzip, dass die Zwölftonreihe als alleiniges Modell einer Komposition fungieren müsse, entwickelten aber durchaus eigenständige, individuelle satztechnische Verfahren.

Die „Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ ist mithin keine in allen Aspekten festgelegte, normativ bestimmte Technik, sondern eine kompositorische Methode, welche für unterschiedliche, sogar scheinbar widersprüchliche Ausführungen offen ist. Ein „Reihengesetz“, wie es von Theoretikern seit der Nachkriegszeit zuweilen hypostasiert wurde, ist nie erlassen worden, und Schönberg, der einen prägenden Einfluss auf die theoretischen Grundlagen der Methode ausgeübt hat, wäre der Gedanke an eine solch restriktive, die kompositorische Praxis einengende Festlegung fremd gewesen. Es gibt nicht *eine* Zwölftontechnik, sondern eine Vielzahl kompositorischer Verfahren, die aus der Idee der dodekaphonen Komposition abgeleitet worden sind.

Dieser Aspekt verdient besonders nachdrücklich hervorgehoben zu werden, wenn es um die Frage von Reihenabweichungen geht. Denn es handelt sich dabei nicht nur um Abweichungen von dem abstrakten Modell der Reihe, d. h. Einzeltöne oder Tongruppen, die im konkreten Tonsatz aus dem Bezugssystem der Reihe herausfallen. Einzubziehen sind vielmehr auch diejenigen Tonhöhenelemente, die der individuellen Ausformung der Kompositionsmethode zuwiderlaufen; eine Tonhöhe etwa, die bei Schönberg als Abweichung gelten muss, kann bei Webern regulär sein und umgekehrt. Jeder Blick auf die Verwendung der kompositorischen Methode bei unterschiedlichen Autoren zieht potenziell die Notwendigkeit anderer, zuweilen gänzlich divergierender Sichtweisen nach sich und erbringt häufig genug deutlich abweichende Ergebnisse. Die treffliche Maxime Adornos, dass jede Komposition ihre eigene Analysemethode fordere, gilt bei dodekaphonen Werken angesichts der Diversität der jeweils intendierten Realisierungen in besonderem Maße.

Wie wenig Schönberg – im Gegensatz zu manchen nachkommenden Anhängern, die sein Werk für eine ‚Reinheit der Lehre‘ zu retten unternahmen – Dogmatiker war, zeigt seine Position bezüglich von Reihenabweichungen im Detail besonders sinnfällig. Es ist von Schülern aus Schönbergs amerikanischer Zeit glaubhaft genug überliefert, dass er den Hinweis auf solche „deviations“ mit der Gegenfrage „so what?“ (na und?) beantwortete. Und in seinen Kompositionen sind neben Reihenabweichungen, bei denen eine fehlerhafte Überlieferung nicht ausgeschlossen werden kann, auch zahlreiche andere zu finden, bei denen

Schönberg in unmissverständlicher Absicht die Reihe zugunsten des konkreten musikalischen Zusammenhangs außer Acht gelassen hat. Für ihn stellte das kompositorische Verfahren keinen Wert an sich dar, sondern war nur in seiner Funktion für das Komponieren von Bedeutung, nämlich als Mittel, um unter Verzicht auf den Halt der Tonalität großdimensional komponieren zu können. So verschob sich bei ihm der ästhetische Wertmaßstab einer Komposition nicht schon auf die Einlösung einer vorgeordneten Materialdisposition, sondern nach wie vor stand das Werk als individuelles im Zentrum seines Interesses, dessen Konsistenz im Detail sich gegebenenfalls auch das zugrundeliegende Modell, die Reihe, unterzuordnen hatte.

*

Doch kommen wir nun zum praktischen Teil dieses Referats, in dem der Text durch einige Notenbeispiele illustriert werden soll. Sie dienen in erster Linie dazu, die konkrete Art von Webers Realisierung des Zwölftonsatzes verständlich zu machen, deren Kenntnis – wie gesagt – als Voraussetzung für die Bestimmung von Reihenabweichungen unverzichtbar ist. Als musikalisches Beispiel habe ich aus pragmatischen Gründen den zweiten Satz des Streichquartetts op. 28 ausgewählt, der 1. kurz genug ist, um in einem zeitlich begrenzten Vortrag einigermaßen angemessen besprochen zu werden, zu dem 2. eine analytische Betrachtung des Komponisten selbst vorliegt, und der 3. insofern Geschichte gemacht hat, als Karlheinz Stockhausen 1955 den Anfangsteil zum Gegenstand seines Aufsatzes „Struktur und Erlebniszeit“⁵ gemacht hat. Eine Bewertung dieses interpretationsbedürftigen Textes, in dem Stockhausen den Versuch macht, Webern als Vorläufer der seriellen Musik zu vereinnahmen, kann allerdings im vorliegenden Zusammenhang nicht geleistet werden.⁶

Webers Streichquartett op. 28 entstand als letztes seiner Kammermusikwerke in den Jahren 1937 bis 1938. Es besteht aus drei Sätzen, die sich auf ein und dieselbe Reihe stützen. Wie aus den Skizzen hervorgeht, deren Übertragungen die hiesige Forschungsstelle freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat, wurde der Mittelsatz als letzter der drei Sätze begonnen und war zuerst als Kopfsatz geplant.

Wie in der Partitur durch Doppeltaktstriche kenntlich gemacht wird, besteht das kurze Stück aus drei Teilen: Takt 1–18 (mit Wiederholung von T. 3–16): Anfangsteil; Takt 19–36: Mittelteil; Takt 37–53 (mit Wiederholung von T. 38–51): Wiederaufnahme des Anfangsteils und Coda = Schlussteil.

5 | Vgl. Karlheinz Stockhausen, „Struktur und Erlebniszeit“ (1955), in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Band 1, hg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont, 1963, S. 86–98.

6 | Vgl. Christian Martin Schmidt, „Der Komponist als Theoretiker – Karlheinz Stockhausen“, in: ders., *Brennpunkte der Neuen Musik. Historisch-Systematisches zu wesentlichen Aspekten*, Köln: Gerig, 1977, S. 33–68.

10

II

Gemächlich $\text{d} : \text{ca. } 56$

1 pizz. 2 pizz. 3 pizz. 4
 5 ff 6 p 7 p 8 arco pp
 9 poco rit. pizz.
 10 arco 11 tempo, etwas fliessender 12 arco 13 pizz. 14 pizz.
 11 ff 12 arco 13 pizz. 14 pizz.
 12 arco 13 pizz. 14 pizz.
 13 arco 14 pizz.

12

tempo 30

wieder gemächlich

ca 56

pizz.

arco

pp

pizz.

pp

pizz.

pp

ff

ff

p

13

poco rit.

tempo, etwas fliessender

43 arco *bassoon* pp 44 pizz. 45 arco *bassoon* f 46 arco *bassoon* f 47 *bassoon*

48 poco rit. 49 wieder gemäichlich 50a pizz. 51a *bassoon*

50b pizz. 51b *bassoon* dim. pizz. 52 *bassoon* p dim. 53

sehr rasch $\text{d} = \text{ca } 112$

Beispiel 1:
 Anton Webern,
Streichquartett op. 28/2,
 Partitur
 © Copyright 1955
 by Universal Edition A. G., Wien

Die formanalytische Beschreibung des Quartetts, die auf Umwegen erhalten geblieben ist, hat Webern wahrscheinlich im Mai 1939 innerhalb eines verschollenen Briefes an Erwin Stein verfasst, der dem Wiener Kreis um Schönberg schon in frühen Jahren angehört hatte. Zum zweiten Satz schreibt der Komponist:

[...] Er ist eine „Scherzo“-Miniatur.

„Scherzo“ bis Takt 19 bewegt; folgt das „Trio“, bis 37 wieder gemächlich, mit dem die *Reprise*, d. h. das *da capo* des Scherzos beginnt.

Die „Miniatur“ besteht darin, daß weder „Scherzo“ noch „Trio“ eine Durchführung haben, sondern bloß ein Thema, das zur Wiederholung gelangt: im „Scherzo“ und auch in dessen *Reprise* durch Wiederholungszeichen bedingt, im „Trio“ ausgeschrieben. Das *Scherzo-Thema* ist in „satz“-artiger Form ein *unendlicher vierstimmiger Canon*.

Auch im Trio alles *canonisch*. Beachte, wie bei der *Reprise* des „Scherzos“ das *Ende des Canons* ab secundo durch das doppelt so rasche Tempo die Funktion einer *Stretta-Coda* erhält.

Daß in der *Reprise* des „Scherzos“ auch eine Wiederholung stattfindet, ist auf formale Abrundung und auf das Bedürfnis, die „*Unendlichkeit*“ des Canons noch einmal zur Geltung zu bringen, zurückzuführen.

Der Bau des „Trios“ ist aber nicht fest, sondern „*durchführungsartig*“; das Modell, also das, was ich oben sozusagen unter dem „Thema“ des Trios meinte, reicht bis 27. Nun die Wiederholung in ganz neuer Form.

„*Durchführungsartig*“: das heißt, man kann die Form des *ganzen Stückes* auch als *dreiteilige Liedform* nehmen. Dann erscheint das *Trio* als „*zweiter Teil* des ganzen Gebildes.

Und das ist wohl auch die übergeordnete Funktion dieses Abschnittes, im Sinne der ganzen „Wuchsform“. [...]⁷

Webern beschreibt die Komposition vorab hinsichtlich ihrer Form. Dabei zieht er Begriffe heran, die aus der Analysepraxis klassischer Musik übernommen sind: Scherzo und Trio, Thema, Durchführung und Reprise. Es ist unverkennbar, dass hier mit rückwärts gerichtetem Blick argumentiert wird: Die Musik soll als bruchlose Fortführung der klassischen Musik erscheinen. Und so wird das pointiert, was mit der Geschichte verbindet, nicht das Neue, das Andersartige. Daher ist auch von der Reihenstruktur mit keinem Wort die Rede. Schönberg also wäre – wie der oben zitierte Brief nahelegt – mit diesen Ausführungen vermutlich sehr einverstanden gewesen.

⁷ | Vgl. den vollständigen Abdruck der Analyse, die Mitteilungen über ihre Geschichte und die Be-merkungen zu Webers Analyse eigener Werke bei Friedhelm Döhl, „Zum Formbegriff Webers“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 27 (1972), S. 131–148.

Der erste Schritt zur dodekaphonen Komposition ist die Bildung des zwölftönigen Modells oder genauer gesagt: des Modells von elf Intervallklassen – nichts anderes ist eine Zwölftonreihe. Während Schönberg in den allermeisten Fällen die Reihe aus einem auch rhythmisch bereits fixierten Tonsatz heraussdestillierte, scheint Webern (wie ein Blick auf die Zeilen von Beispiel 2 erkennen lässt) eher abstrakt vorgegangen zu sein. Er achtete nämlich häufig darauf, dass innerhalb der Reihe motivische Beziehungen zwischen deren Teilen bestehen. Im vorliegenden Fall nahm er eine Unterteilung in die drei einander entsprechenden Segmente a, b und c vor, die alle kontrapunktische Varianten des allseits bekannten Topos B–A–C–H darstellen. Man könnte den Tonsatz des ganzen Stücks mithin als Verarbeitung der drei Viertonsegmente auffassen. Da sie alle von einer viertönigen Figur abgeleitet sind, könnte man sogar von einer Verarbeitung dieser einzigen Gestalt sprechen, die allerdings daran gebunden ist, dass sie auf dem Weg vom abstrakten Modell zum konkreten Tonsatz das Stadium der zwölftönigen Reihe durchlaufen muss.

The musical score consists of three staves, each representing a different level of analysis (Ebene 1, Ebene 5, and Ebene 9). The staff for Ebene 1 shows the 12-tone row with segment 'a' (notes 1-6), segment 'b' (notes 7-12), and segment 'c' (notes 1-6). The staff for Ebene 5 shows the row with segment 'b' (rückläufig) (notes 1-6), segment 'c' (rückläufig) (notes 7-12), and segment 'a' (notes 1-6). The staff for Ebene 9 shows the row with segment 'c' (notes 1-6), segment 'a' (rückläufig) (notes 7-12), and segment 'b' (rückläufig) (notes 1-6). Above the staves, a bracket labeled 'Grundgestalt' covers the first six notes (1-6), and another bracket labeled 'Krebs' covers the last six notes (7-12).

Beispiel 2

In der reifen Zwölftontechnik bei Schönberg dagegen ist die Reihe – wie die Beispiele 3 und 4 zeigen – in zwei Hälften (Hexachorde) geteilt. Anders als bei Webern zielt ihre Bildung nicht auf die Ausprägung analoger Motive, sondern auf die Schaffung eines komplementären Verhältnisses zwischen den gleichzähligen Hexachorden mindestens einer Grundgestalt und einer Umkehrung, d. h. der Tonvorrat der ersten Hälfte einer Grundgestalt wird von der ersten Hälfte einer Umkehrung zur Zwölftönigkeit ergänzt.

Grundgestalt

komplementäre Umkehrung

Beispiel 3:
Arnold Schönberg,
Moses und Aron

Grundgestalt

komplementäre Umkehrung

komplementäre Umkehrung

Grundgestalt

Beispiel 4:
Arnold Schönberg,
Moses und Aron,
Takte 11–13

Während Webern bei der Reihenbildung mithin den Blick auf die Horizontale richtet, zielt Schönberg auf die Vertikale des Tonsatzes. Und während in vorliegendem Stück von Webern von einer Viertonkomposition gesprochen werden könnte, so hätte bei Schönberg die Bezeichnung Sechstonkomposition einen gewissen Sinn.

Doch zurück zu Beispiel 2. Aufgeführt sind dort die drei Transpositionen der Reihe, von deren geraden (Grundgestalt) und rückläufigen Durchgängen (Krebs) der gesamte Tonsatz des Scherzos gebildet wird. In dem Beispiel sind die drei kontra-

punktischen Varianten, die im Großterzabstand zueinander stehen, als Ebene 1, 5 und 9 bezeichnet und deren Elemente durch normale, kursive und fette Type voneinander abgehoben. Webern hat diese kontrapunktischen Varianten zu bestimmten Zwecken ausgewählt. Zum einen zielt er darauf, dass in alle Ebenen die drei gleichen Viertonsegmente a, b und c, sei es in gerader, sei es in rückläufiger Richtung, vertreten sind. Deutlich wird hier der systematische Ansatz, den Zusammenhalt der Reihe durch interne Korrespondenzen zu festigen.

Zum anderen zielt Webern darauf, dass die jeweils um eine große Terz tiefer liegende Variante die identische Viertonfolge als Randsegment aufweist: Die Variante der Ebene 1 etwa weist dieselbe Viertonfolge e–es–fis–f (im Notenbeispiel c genannt) als Schlusssegment auf wie die Variante der Ebene 9 als Anfangssegment; oder: das a-Segment as–g–b–a am Anfang der Variante der Ebene 1 kehrt am Ende der Variante der Ebene 5 wieder; und schließlich: der Krebs der b genannten Viertonfolge c–h–d–cis bildet den Anfang in Ebene 5 ebenso wie das Ende in Ebene 9.

Damit wird eine Möglichkeit geschaffen, die aufeinander folgenden Reihengestalten dergestalt miteinander zu verknüpfen, dass die letzten Töne der vorangehenden Reihengestalt zugleich die ersten der folgenden Reihengestalt bilden. Dieses Verfahren der Verknüpfung, das man mit dem etwas schiefen Ausdruck „Reihenmodulation“ bezeichnet hat, ist für Webers Reihentechnik besonders charakteristisch und erreicht im vorliegenden Fall durch die Verwendung vollständiger Viertonsegmente einen besonders hohen Grad.

Webern reagiert damit auf ein grundlegendes Problem des Zwölftonsatzes: In welcher Weise können die aufeinander folgenden Reihenvarianten in einen sinnvollen Zusammenhang gebracht werden. Auf dieses Problem hat Theodor W. Adorno in seiner *Philosophie der neuen Musik* mit besonderer Schärfe hingewiesen. Er spricht dort von einer „Not der Fortsetzung“ als „Mangel der Zwölftonmelodik“ und schreibt: „Jede ihrer Fortsetzungen zeigt ein Moment der Willkür. [...] Sie suggeriert, es wolle die Zwölftonreihe, einmal abgeschlossen, von sich aus überhaupt nicht mehr weiter und werde erst durch ihr äußerliche Veranstaltungen vorwärts getrieben.“⁸ Ob Adorno, der allerdings an dieser Stelle nur Schönberg, insbesondere dessen viertes Streichquartett op. 37 im Auge hat, auch die Reihenmodulation Webers als „äußerliche Veranstaltung“ eingestuft hätte, muss offen bleiben. Gewiss ist, dass dieses Verfahren den Begriff der Zwölftontechnik in strengem Sinne tangiert. Denn bei der beschriebenen Verklammerung von zwei Varianten ergeben sich 20-tönige, bei der von drei Varianten 28-tönige Gestalten. Und man kann durchaus die Frage stellen, ob es sich hier nicht um Abweichungen von der Reihe, jedenfalls in ihrer Bindung an die Zwölftönigkeit, handelt.

8 | Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1958, S. 72.

Ebene 1

Sheet music for Ebene 1, showing three staves of twelve-tone rows. The first staff (treble clef) starts with notes 1 through 10. The second staff (bass clef) starts with notes 1 through 12. The third staff (bass clef) starts with notes 12 through 1. Measures 11 through 19 are shown in the first two staves, followed by measures 20 through 29 in the third staff.

Measure numbers: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29.

Notes labeled below the staves:

- Staff 1: (9), (10), (11), 4
- Staff 2: 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12
- Staff 3: 12/(12), 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1

30 31 32 33 34 35 36 37

6 5 4 1/1 2 3

7 8 9 3 2 12 11

10 11 12

38 39 40 41 42 43 44 45 46

4 5 6 7 8 9 10 11 12

10 9 8 7 6 5 3 2 1

(9) (10) (11) (12)

4 12 11 10 9 8 7 6 5

50a 51a 50b 51b

47 48 49 1 2 3

50a 51a 50b 51b

1 2/2 3 4 5 6 7 8 6 7 8 9 10 11 12

4 3 1

Ebene 5

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

(4) (3) (2) (1)

(10) (11) 1 12 11 10 9 8 7

(12) — 2 3 4 5 6 7 8

11 12 13 14 15 16 17 18 19

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

1 2 4 5 6 7 8 9 10 11 12

6 5 4 3/3 2 1

9 10 11 12 1 2

20 21 22 23 24 25 26 27 28 29

— 12 11 10 9 8 7 —

3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 6 5

30 31 32 33 34 35 36 37

38 39 40 41 42 43 44 45 46

(12)

(1)

11 10 9 8 7 6 5 4 5 6 7 8

1 2

(3) (2) 12

50a 51a 50b 51b

47 48 49

4 5 6 7 8 9 10 11 9 10 11 12

3/3 2 1

9 10/10 11 12

12 11 9 8 7 6 5 4 6 5 4 3 2 1

Ebene 9

Sheet music for Ebene 9, showing three staves of twelve-tone rows. The first staff (treble clef) starts with note 1. The second staff (middle C-clef) starts with note 2. The third staff (bass clef) starts with note 3. The fourth staff (bass clef) starts with note 1. The notes are numbered 1 through 12. The music consists of four systems of six measures each.

The score is divided into four systems by vertical bar lines. The first system contains measures 1-6. The second system contains measures 7-12. The third system contains measures 13-18. The fourth system contains measures 19-27. The staves are as follows:

- Staff 1:** Treble clef, starts with note 1. Measures 1-6.
- Staff 2:** Middle C-clef, starts with note 2. Measures 1-6.
- Staff 3:** Bass clef, starts with note 3. Measures 1-6.
- Staff 4:** Bass clef, starts with note 1. Measures 7-12.

Measure numbers are placed above the notes in the first staff, and below the notes in the fourth staff. The notes are numbered 1 through 12. The music is in 2/4 time throughout.

28 29 30 31 32 33 34 35 36 37

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 12

38 39 40 41 42 43 44 45 46

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 12

11 10 8 7 6 5 4 3 2 1

50a 51a 50b 51b

47 48 49 11. 12.

12 11/11 10 9 7 6 5 4 3 5 4 3 2 1 52 53

8

Die Beispiele 5 bis 7 bieten jeweils den vollständigen Satz mit Beschränkung auf die Tonhöhen und deren Zuordnung zu den Reihenvarianten der Ebenen 1, 5 und 9. Diese Sonderung dient dem Zweck, das Zahlenchaos zu vermeiden, das sich – wie Beispiel 8 zeigt – unvermeidlich ergeben würde, wenn man die Positionsnummern der Reihenelemente aller drei Ebenen in einem Notenbeispiel bündelte, und dies auch dann, wenn diese Positionsnummern durch die Typographie voneinander abgehoben sind. Zur Darstellungsweise: Die in Klammern stehenden Positionsnummern beziehen sich auf diejenigen Reihenverläufe, die vor Ende des zu wiederholenden Abschnitts begonnen werden. Ihre Noten sind aber auch bei der Exposition zu spielen und sind durchweg als Anfangs- oder Endsegment auf einer anderen Ebene legitimiert.

Die Anmerkungen zu diesen Notenbeispielen können sich allerdings auf eines davon allein beziehen, beispielsweise auf Beispiel 7: In Takt 1 beginnt die I. Geige den Krebs, in Takt 2 folgt im Cello die Grundgestalt. Umgekehrt beginnt in Takt 7 2/4 die I. Geige die Grundgestalt, die von der II. Geige fortgesetzt wird, in Takt 12 setzt die Bratsche mit dem Krebs an.

Auffällig ist zunächst, dass die Reihendurchläufe nicht vollständig, wenn auch überwiegend an eine Stimme gebunden sind: Das Element 4 der Grundgestalt des Cellos wird in Takt 3 1/4 von der Bratsche ergänzt – und zwar simultan mit dem Element 3. Ebenfalls simultan erklingen in Takt 7 2/4 das 1. Element der Grundgestalt in der I. Geige und das 2. Element in der II. Geige. In Takt 13 1/4 wird das 11. Element dieser Grundgestalt in der II. Geige durch die Bratsche ergänzt. Man könnte nun vermuten, dass bei der Klangähnlichkeit der Stimmen in einem Streichquartett die Zuordnung zu den einzelnen Instrumenten vernachlässigt werden könnte. Da Webern indes in anderen Werken diese Aufsplittung von Reihenverläufen auf Instrumente unterschiedlicher Klangfarbe ebenfalls anwendet, muss festgehalten werden, dass bei ihm das Durchspiel der Reihenvarianten nicht als kontrapunktischer Strang oder instrumentale Schicht konzipiert ist, was bei Schönberg fast durchweg der Fall ist. Kann man hier von Reihenabweichungen sprechen?

Eine weitere Abweichung von den traditionellen Regeln des Kontrapunkts ist das Zusammenfallen einzelner Elemente aus unterschiedlichen Reihenvarianten bzw. Stimmen im Einklang. So ist in Takt 3 1/4 das f der Bratsche sowohl 4. Element der Grundgestalt als auch viertletztes des Krebses; und in Takt 13 1/4 ist wiederum in der Bratsche das d sowohl 11. Element der Grundgestalt als auch 2. Element des Krebses. Bei Schönberg jedenfalls war das Zusammenfallen von Elementen unterschiedlicher Reihenformen im Einklang oder – schlimmer noch – in der Oktave grundsätzlich verpönt.

Zur Rechtfertigung der Doppelbestimmung einzelner Elemente könnte man darauf verweisen, dass diese sich in den genannten Fällen immerhin im Rahmen einer Ebene abspielt. Doch Webern geht auch darüber hinaus, wie Beispiel 8 zeigt, wo es zur Kumulation der drei Ebenen kommt und sich Mehrfachbestimmungen einzelner Elemente häufen.

In diesem Beispiel ist vor allem auf zwei Aspekte hinzuweisen. Mehrfach ist die Doppelbestimmung hier dem Verfahren der Reihenmodulation zu verdanken. Das gilt allerdings nicht oder nur partiell für die Dreifachbestimmung des zweiten Viertels der II. Geige in Takt 6, wo das c sowohl das 8. Element der Ebene 1, das

Beispiel 8

1. Element der Ebene 5 und das 9. Element der Ebene 9 darstellt. Und ich wiederhole: Kann man hier von Reihenabweichung sprechen?

*

Offen bleibt aber noch immer die Antwort auf die im Titel dieses Vortrags formulierte Frage, für deren Antwort im Vorangehenden versucht wurde, Argumente zu sammeln. Es kann wohl davon ausgegangen werden, dass jeder Editor eines Zwölftontwerks von Webern eine Reihenanalyse durchführt. Und er wird auch – unter Maßgabe der spezifischen Art des Komponisten, einen Tonsatz zu strukturieren – zu angemessenen Ergebnissen kommen, zumal für zahlreiche Werke bereits Untersuchungen dieser Art vorliegen. Doch ist die Reihentechnik bei Webern – wie vielleicht deutlich geworden ist – so komplex und weist so viele in sich plausible Seitenwege auf, dass es schwer fallen dürfte, eine in allen Quellen verbürgte Lesart allein aufgrund der Reihenanalyse zu emendieren – immerhin wäre denkbar, dass die satztechnische oder zwölftontechnische Phantasie des analysierenden Editors nicht so weit reicht wie die des Komponisten. Gewiss kann die Reihenanalyse sinnvoll als flankierende Maßnahme zum Auffinden von Inkonsistenzen zwischen den Quellen dienen, von maßgeblichem Gewicht indes bleiben die jeweils zentralen Notate, Skizzen, Autographen oder Drucke, deren qualitative Bewertung jenseits der strukturellen Analyse zu treffen ist. Und in diesem Punkt stimmen dann wieder die Prinzipien der Edition von Werken Webers mit denen der Edition Schönberg'scher Werke überein, in denen es sehr viel mehr Reihenabweichungen zu entdecken und zu rechtfertigen gilt als bei Webern.

Notenbild und Metatext

Textgenetische Perspektiven auf den zweiten Satz

(„Kleiner Flügel Ahornsamen“) von Webers Kantate op. 29

Felix Wörner

Edition und Textbegriff

Philologie hat wieder Konjunktur. International wird seit einiger Zeit in den Literaturwissenschaften erneut so intensiv über Stellenwert, Verfahrensweisen und Zielsetzung philologischer Praxis debattiert, das bereits von einer „Re-Philologisierung“ der literaturwissenschaftlichen Fächer gesprochen wurde.¹ Doch der stete Wandel, dem die Philologie – wie alle geisteswissenschaftlichen Disziplinen und Verfahrensweisen – unterliegt, schließt einen unreflektierten, naiven Rückgriff auf ältere Konzepte philologischer Praxis und ein Ausblenden der geschichtlichen Dimension der Philologie im Zuge einer Re-Philologisierung von vornehmerein aus.² Auf die Frage, wie das „Re-“ nun aber genauer zu bestimmen sei, und welche Konsequenzen sich daraus für die philologische Praxis ergeben, werden in dem stark durch kulturwissenschaftliche Perspektiven geprägten Diskurs durchaus divergierende Auffassungen vertreten. Eine Gemeinsamkeit neuerer Positionen besteht jedoch darin, dass im allgemeinen ein konzeptionell gewandelter Textbegriff zugrunde gelegt wird: ‚Text‘ wird nicht mehr länger als ein stabiles Gebilde resp. eine fixierte Größe begriffen. Diese Auffassung des „dynamisierten Textes“ hat auf philologische Paradigmen Auswirkungen und zu neuen Ansätzen in der Editionspraxis geführt,³ die auch in der Musikphilologie mit Rücksicht auf die spezifischen Erfordernisse der Musikedition rezipiert werden.

Eine Positionsbestimmung musikwissenschaftlicher philologischer Praxis wird durch einen Blick auf kritische Gesamtausgaben, die insbesondere im deutschsprachigen Kulturräum seit dem 19. Jahrhundert als Kernbereich und gleichzeitig als

1 | Vgl. beispielsweise die Programmdiskussion auf dem 26. Germanistischen Symposium der DFG (2003), veröffentlicht als *Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung?*, hg. von Walter Erhart, Stuttgart: Metzler, 2004 (Germanistische Symposien. Berichtsbände 26). Dass es sich in der Tat um eine transnationale Strömung handelt, illustriert die Passage „Task of Philology: To Reappear“, in dem Geoffrey Galt Harpham die Situation in Nordamerika diskutiert (vgl. Geoffrey G. Harpham, *The Humanities and the Dream of America*, Chicago: The University of Chicago Press, 2011, S. 71–79).

2 | Vgl. dazu die Quellensammlung *Texte zur modernen Philologie*, hg. von Kai Bremer und Uwe Wirth, Stuttgart: Reclam, 2010.

3 | Vgl. beispielsweise Franz Kafka, *Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte*, hg. von Roland Reuss und Peter Staengle, Frankfurt am Main: Stroemfeld, 1995 ff.; Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke*, hg. von Roland Reuss und Peter Staengle, Frankfurt am Main: Stroemfeld / Roter Stern, 1988–2010. In der jüngsten Forschung beschäftigt sich die Theorie des Textbegriffes neben der Dynamik der Textentstehung zunehmend auch mit den Erscheinungsformen von Texten, d. h. dem „Text“ in seinem konkreten, materiell-medialen Objektstatus“ (Wolfgang Lukas, Rüdiger Nutt-Kofoth und Madleen Podewski, „Zur Bedeutung von Materialität und Medialität für Edition und Interpretation. Eine Einführung“, in: *Text – Material – Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation*, Berlin und Boston: Walther de Gruyter, 2014 [Beihefte zu *editio* 37], S. 1–22, hier S. 13).

Prestigeprojekte des Faches verstanden wurden, ermöglicht. Individuell ausgestaltete Editionsrichtlinien sind zum einen durch historische Positionen editorischer Grundsätze geprägt, zum anderen berücksichtigen diese auch die besonderen Gegebenheiten des jeweiligen Editionsgegenstandes wie kompositorische Praxis, kulturell geprägte Notations- und Aufführungspraxis sowie Quellenlage. Ein weiterer, hier in den Blick zu nehmender Aspekt bezieht sich auf die Einschätzung der Relevanz der Werkgenese, also des Kompositionsprozesses, für die Edition; in den vergangenen Dekaden wurden textgenetischen Fragestellungen gegenüber dem „authentischen Werktext“ eine immer höhere Bedeutung zugemessen. Die Neubewertung grundsätzlicher Positionen musikwissenschaftlicher Editionsverfahren lässt sich mit einer Gegenüberstellung zweier, im Abstand von etwa dreißig Jahren verfasster und für ihre jeweilige Entstehungszeit repräsentativer Editionsrichtlinien illustrieren.⁴ Die Herausgeber der in den 1960er Jahren begründeten Ausgabe Arnold Schönberg – Sämtliche Werke unterscheiden zwischen Werkedition und Quellenedition.⁵ Die Werkedition setzt sich zum Ziel, den Text der abgeschlossenen Kompositionen in „authentischer“ Form zur Verfügung zu stellen; Grundlage der Edition ist „eine oder mehrere Hauptquellen“. Für unseren Zusammenhang ist es entscheidend, dass die Leitidee dieser Editionsrichtlinien die Herstellung des „authentischen“ Textes des Werkes ist, den der Herausgeber aufgrund einer Bewertung der Quellen rekonstruiert. Weitere musikalische Quellen, insbesondere Skizzen, die den Entstehungsprozess des Werkes dokumentieren, werden dem jeweiligen Werk zugeordnet und komplementär nur in diplomatischer Umschrift in den entsprechenden Kommentarbänden⁶ als „Quellenedition“, also ohne editorische Eingriffe des Herausgebers, veröffentlicht.

4 | Eine ausführliche Darstellung der sich wandelnden Grundsätze wissenschaftlicher Gesamtausgaben seit 1850 findet sich bei Johannes Kepper, *Musikdition im Zeichen neuer Medien. Historische Entwicklung und gegenwärtige Perspektiven musikalischer Gesamtausgaben*, Books on Demand GmbH: Norderstedt, 2012 (Schriften des Instituts für Dokumentologie und Editorik 5), S. 19–125.

5 | Vgl. dazu den folgenden Auszug aus den editorischen Richtlinien: „Die Gesamtausgabe der musikalischen Werke Arnold Schönbergs hat die Aufgabe, das kompositorische Schaffen dieses Komponisten in ganzer Breite der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Veröffentlicht werden daher im Rahmen dieser Ausgabe nicht nur die Werke in der Fassung letzter Hand, sondern auch die Frühfassungen und Bearbeitungen des Komponisten; nicht nur die vollendeten Kompositionen, sondern auch die Fragmente; nicht nur der endgültige Text eines Werkes, sondern auch sämtliche Skizzen oder Kompositionsentwürfe. Vorgelegt werden somit Notentexte, die sich sowohl hinsichtlich ihres Orts im Kompositionssprozess als auch in ihrer Geltung als Werk, in ihrem Werkcharakter, beträchtlich voneinander unterscheiden. Dem haben die Editionsgrundsätze Rechnung zu tragen. Der Werkedition auf der einen Seite steht die Quellenedition auf der anderen gegenüber. Die Ausgabe der vollendeten Kompositionen zielt auf einen authentischen Text des Werkes, dem nach kritischer Sichtung aller verfügbaren Quellen eine oder mehrere Hauptquellen zugrunde liegen, der Abdruck der Skizzen dagegen soll den Text der jeweiligen Quelle so getreu wie möglich wiedergeben.“ Zitiert nach *Editionsrichtlinien Musik*, hg. von Bernhard R. Appel und Joachim Veit, Kassel: Bärenreiter, 2000 (Musikwissenschaftliche Arbeiten 30), S. 281.

6 | Diese Unterscheidung zwischen Werkedition und Quellenedition ist auch in der Teilung der Arnold Schönberg Gesamtausgabe in „Serie A“ und „Serie B“ konsequent verwirklicht. Doch auch innerhalb der Schönberg Gesamtausgabe nimmt die Aufarbeitung der Werkgenese im Zusammenhang mit der Skizzenedition einen immer größeren Stellenwert ein. Vgl. dazu den von Reinhold Brinkmann herausgegebenen Band 24/1 der Reihe B, *Pierrot lunaire op. 21. Kritischer Bericht – Studien zur Genesis – Skizzen – Dokumente*, Mainz: Schott, 1995, in dem die Untersuchung der Genesis etwa 45 Seiten umfasst.

Das Ziel der Werkedition wird in jüngeren Editionsrichtlinien dahingehend modifiziert, dass die Werkgenese stärker dokumentiert und wissenschaftlich bewertet wird. So definieren beispielsweise die Richtlinien der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe (WeGA) die Herausgabe „authentischer Werktexte und -fassungen“ sowie die „Dokumentation der Werkgenese“ als gleichrangige Zielsetzungen.⁷ Eine „Werkedition“ aller (!) historischen Fassungen bleibt anzustrebendes Ziel, wird aber um weitere Aufgabenstellungen ergänzt. So gewinnt die „Dokumentation der Werkgenese“ auch und gerade durch die Wiedergabe verschiedener Fassungen eine neue wissenschaftliche Bedeutung für die Edition. Auch die Rolle des Herausgebers wird in den Editionsrichtlinien der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe neu bestimmt, da alle editorischen Eingriffe deutlich sichtbar bleiben sollen. In dieser grob vereinfachenden Skizze zweier unterschiedlicher Konzepte moderner wissenschaftlicher Editionspraxis scheint ein Spannungsverhältnis zwischen stärker materialbezogenen und eher deutungsbezogenen Editionsrichtlinien auf.⁸ Beide Aspekte – Deutungsbezug und Materialbezug – gehen in jede Edition ein, finden sich jedoch unterschiedlich stark ausgeprägt. Insgesamt zeichnet sich in der jüngeren Vergangenheit eine Verschiebung von einer stärker deutungsbezogenen Edition, bei der versucht wird, unter Einbeziehung mehrerer Quellen und konjunkturaler Eingriffe einen ‚authentischen‘ Werktext zu erstellen, zu einer materialbezogenen Edition ab.⁹ Darüber hinaus

⁷ | Vgl. dazu folgenden Ausschnitt: „Ziel der Ausgabe ist die Wiedergabe authentischer Werktexte und -fassungen sowie die Dokumentation der Werkgenese. [...] Die verschiedenen autorisierten Fassungen eines Werkes sollen als historisch bedingte Zeugnisse über den jeweiligen Stand der kompositorischen Entwicklung des Autors Auskunft geben und nicht in unhistorischer Weise auf eine ‚Durchschnittsstufe‘ gehoben und miteinander vermischt werden. Dabei soll die gewählte Hauptquelle in der Edition trotz der revidierenden Eingriffe des Herausgebers möglichst deutlich ‚durchscheinen‘, und die Eingriffe des Herausgebers sollen ebenso leicht erkennbar sein. Keineswegs darf der Editor versuchen, aus unterschiedlichen historischen Fassungen eines Werkes den vermeintlichen Willen des Autors zu rekonstruieren (und damit in den meisten Fällen eine unhistorische Idealfassung herzustellen); vielmehr soll er lediglich den jeweils in der konkreten Überlieferung bezeugten Autorwillen dokumentieren und zugleich den von ihm in diesem Rahmen ggf. ausgeschöpften Interpretationsspielraum verdeutlichen. [...] Die Historie des Werkes soll [...] möglichst in allen Teilen der Edition (d. h. nicht nur im Variantenverzeichnis) sichtbar werden.“ Zitiert nach *Editionsrichtlinien Musik* (Anm. 5), S. 364.

⁸ | Die Kriterien „deutungsbezogen“ und „materialbezogen“ entlehne ich einem Vorschlag Gunter Martens, der in seinem Beitrag „Historisch“, „kritisch“ und die Rolle des Herausgebers bei der Textkonstitution“, *edition 5* (1991), S. 12–27, diese Kategorien entwickelt und vorschlägt, bei der Beschreibung des editorischen Befundes diese auch begrifflich zu differenzieren.

⁹ | Diese Beobachtung gilt für die Literaturwissenschaft und für die Musikwissenschaft gleichermaßen; für letztere können neben der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe hier die Johannes Brahms Gesamtausgabe und die Neue Robert Schumann Gesamtausgabe genannt werden. Die Problematik stellt sich noch anders dar, sobald der emphatische Werkbegriff des 19. Jahrhunderts nicht mehr in Anwendung gebracht werden kann. Dies trifft beispielsweise für die *Opera seria* des 18. Jahrhunderts zu, wo Streichungen, Zusätze, Umstellungen etc. Teil jeder Einstudierung waren und die Vorstellung einer authentischen Werkfassung nicht anwendbar ist; das Projekt „A Cosmopolitan Composer in Pre-Revolutionary Europe – Giuseppe Sarti“ ([vgl. www.udk-berlin.de/sites/musikwissenschaft/content/forschung/a_cosmopolitan_composer_in_pre_revolutionary_europe_giuseppe_sarti/index_ger.html](http://www.udk-berlin.de/sites/musikwissenschaft/content/forschung/a_cosmopolitan_composer_in_pre_revolutionary_europe_giuseppe_sarti/index_ger.html) [Zugriff: 30. Juli 2015]) untersucht u. a. welche Chancen eine digitale Edition bietet, diese Situation abzubilden. Ein anderes Beispiel sind viele Kompositionen Kurt Weills, denen ein „offener“ Werkbegriff, und nicht der Werkbegriff der autonomen Musik zugrunde liegt. Zu den Konsequenzen für die Kurt Weill Edition vgl. Giselher Schubert und Edward Harsh, „Zu den Editionsprinzipien der Kurt Weill-Gesamtausgabe“, in: *Die Musikforschung* 51/4 (1998), S. 420–429.

wird es unter Rückgriff auf neuere Reproduktionstechniken (Digitalisate) zunehmend leichter, dem Benutzer wesentlich mehr und umfangreicheres Quellenmaterial zur Verfügung zu stellen. Damit kann der Blick in die Werkstatt des Komponisten und alle mit der Werkgenese verbundenen Fragen unter neuen Vorzeichen angegangen werden.

Schreibprozesse und die critique génétique

Im Zusammenhang mit dieser Entwicklung überrascht es wenig, dass der Prozess des Schreibens in der jüngeren Vergangenheit in das Blickfeld der Kulturwissenschaften und der Editionswissenschaften gerückt ist. Nur bei flüchtiger Betrachtung erscheint der Akt der Niederschrift als ein eingebüter, fast automatisierter und zweckorientierter Prozess, mittels dessen eine sprachliche oder akustische (musikalische) Vorstellung durch Schrift resp. ein Notat fixiert wird. Der Philosoph und Kulturwissenschaftler Vilém Flusser hat unter Rückgriff auf das griechische Wort „graphein“ Schreiben vielmehr als eine „eindringende, eindringliche Geste“ charakterisiert und an anderer Stelle „Schreiben als eine Weise des Denkens“ bezeichnet. Damit hebt Flusser den Verweisungscharakter von Formierung und Manifestation von Gedanken im Schreibprozess nachdrücklich hervor.¹⁰ Die Wechselwirkung zwischen Vorstellung und Niederschrift als ein wohlmöglich unterschätzter Aspekt des kreativen Prozesses bleibt selbstverständlich nicht auf schriftliche Texte beschränkt. So drückte der Komponist Wolfgang Rihm im Gespräch mit Reinhold Brinkmann seine Faszination über den Akt des Schreibens mit folgenden Worten aus: „Überhaupt die Niederschrift! Wie wird etwas niedergeschrieben, wie verändert die Art des Niederschreibens das vielleicht vorher ganz anders Erfundene?“¹¹

Während die Beantwortung der von Rihm aufgeworfenen Problematik auf methodologische Schwierigkeiten stoßen dürfte, so hat doch der Schreibprozess an sich eine veränderte Bewertung durch die neuere textkritische Methode der critique génétique erfahren. In kritischer Wendung gegen konventionelle Ansätze der Textphilologie, die als primäres Arbeitsziel die Rekonstruktion eines abgeschlossenen ‚authentischen‘ Werkes verfolgt und den Entstehungsprozess im kritischen Bericht dokumentiert, stellt die critique génétique den Schreib- und Kompositionsprozess in den Mittelpunkt ihres Forschungsinteresses. Dazu wird in der ersten Phase ein sogenanntes „dossier génétique“ erstellt, in dem alle den Entstehungsprozess dokumentierenden Zeugnisse gesammelt werden.¹² In der Auswertung dieses „dossier génétique“ wird im Unterschied zur Textedition jedoch nicht die Hierarchisierung der

10 | Vilém Flusser, „Die Geste des Schreibens“, in: *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagenextete*, hg. von Sandro Zanetti, Berlin: Suhrkamp, 2012, S. 261–282, hier S. 261 und S. 266.

11 | *Musik nachdenken. Reinhold Brinkmann und Wolfgang Rihm im Gespräch*, Regensburg: ConBrio, 2001, S. 121.

12 | Almuth Grésillon bestimmt das „dossier génétique“ als „die Summe der schriftlichen Dokumente, die der Genese eines bestimmten Schreibprojektes zugeordnet werden kann, unabhängig davon, ob diese zu einem vollendeten Werk geführt hat oder nicht.“ Vgl. Almuth Grésillon, *Literarische Handschriften. Einführung in die „critique génétique“*, Bern: Lang, 1999 (Arbeiten zur Editionswissenschaft 4) [franz. Paris: Presses Universitaires de France, 1994], S. 140. In der älteren Literatur wird häufig auch der 1972 von Jean Bellemain-Noël vorgeschlagene Begriff „avant-texte“ verwendet.

Quellen in Hinblick auf ein finales Werk verfolgt, sondern die Veränderungsprozesse an sich dokumentiert und interpretiert. Darüber hinaus rückt der Schreibprozess selbst als ein Teil des kreativen Prozesses ins Zentrum der Forschung; dieser soll Rückschlüsse sowohl auf allgemeine kulturelle Praktiken als auch auf individuelle, situativ bedingte Umstände des jeweiligen Entstehungsprozesses ermöglichen. Parallel zur Akzentuierung der Genese lässt sich hierbei eine Veränderung des Textbegriffes beobachten: *Der Text*, den die ältere Editionsphilologie als das Ergebnis eines Arbeitsprozesses konstituierte, der in unterschiedliche Arbeitsphasen und diesen zugeordneten Dokumententypen wie Skizzen, Notate, Entwürfe und Fassungen ausdifferenziert wurde, wird durch eine offene Textvorstellung ersetzt, die der Bedeutungsvielfalt von Varianten und Fassungen eigenes Recht einräumt.¹³ Mit dieser Relativierung der teleologischen Perspektivierung der Textphilologie treten also neue, bislang kaum berücksichtigte Aspekte in den Vordergrund. Die möglicherweise größte Herausforderung für den Forscher besteht bei diesem methodologischen Ansatz darin, den durch die Schreibspur festgeschriebenen Spuren des Denkens – des künstlerischen Schaffens (des literarischen Schreibens, des Komponierens etc.) – ihre Prozesshaftigkeit zurückzugeben. Mit anderen Worten: Die critique génétique zielt darauf, aus den erstarnten Relikten eines Denkprozesses die Dynamik desselben zurückzugewinnen.¹⁴

Es ist deutlich, dass in der ersten Phase einer textgenetischen Untersuchung, nämlich der Erstellung des „*dossier génétique*“, ähnliche Ziele verfolgt werden wie im ersten Stadium einer textkritischen Edition: die Sammlung aller für den Entstehungsprozess relevanten Quellen, deren Dokumentation, d. h. deren inhaltliche und äußere (physische) Beschreibung und deren chronologische Anordnung. Bei der Auswertung stehen die Spuren der Genese, der gesamte Werkprozess, und nicht das abgeschlossene Werk im Vordergrund. Um die Genese wenigstens in Ansätzen zu entschlüsseln, richtet der Forscher seine Aufmerksamkeit nicht nur auf die Entzifferung des Sinns der Aufzeichnungen, sondern in einem komplementären Lesevorgang auf den sogenannten „Metatext“.¹⁵ Ein Metatext ist einerseits das Ergebnis der Untersuchung aller Aspekte, die die Skizzenforschung berücksichtigt, d. h. Rekonstruktion der Stationen der Niederschrift, Bewertung von Korrekturen, Streichungen, Umstellungen etc., wobei das Untersuchungsziel nicht die Konstruktion eines edierten Textes ist. Andererseits wird der Materialität der überlieferten Quellen und dem Schreibvorgang selbst erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt. So wertet der Schreibforensiker alle Spuren des Schreibvorganges aus, von Beschriftungs- und

13 | Diese Modifikation des Textbegriffes in der Editionsphilologie steht natürlich im Zusammenhang mit der Rekonzeptualisierung der Begriffe und des Bezugssystems ‚Text‘, ‚Autor‘ und ‚Werk‘, die mit der Postmoderne eingetreten ist. Im Zuge dieser Entwicklung verliert der Autor seine Autonomie und wird Teil größerer kultureller Zusammenhänge, und das Werk existiert nicht mehr als idealisiert und abgeschlossen, sondern in Koexistenz mit (konkurrierenden) Varianten. Vgl. dazu Gerhard Neumann, „Schreiben und Edieren“, in: *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte* (Anm. 10), S. 187–236, insbesondere S. 206–211.

14 | Vgl. dazu Louis Hay, „Die dritte Dimension der Literatur. Notizen zu einer critique génétique“, in: *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte* (Anm. 10), S. 132–151, hier S. 135.

15 | Vgl. Bernhard R. Appel, „Sechs Thesen zur genetischen Kritik kompositorischer Prozesse“, in: *Musiktheorie* 20/2 (2005), S. 112–122, hier S. 114.

Schreibmaterial über Raumaufteilung, Schreibduktus, sekundäre Aufzeichnungen in der Quelle, Umformulierungen, Überschreibungen etc., und analysiert diese als während des Entstehungsvorganges unbewusst zurückgelassene Spuren, die in Relation zu den primären Notentexten ergänzende Annäherungen an die schöpferischen Prozesse ermöglichen können. Dabei basiert die Konstruktion des Metatextes auf kontextabhängigen, interpretativen Entscheidungen der Textgenetiker – der Metatext beruht zwar auf in der Materialität der Quellen aufgehobenen Spuren; da diese aber nicht wie sprachliche Zeichen (oder musikalische Notate) gelesen werden könne, müssen sie in einem eigenen Lese- und Untersuchungsprozess abgelöst und gedeutet werden.

Während in den Literaturwissenschaften die critique génétique seit den frühen 1970er Jahren zunächst in Frankreich, dann aber auch in Deutschland methodologisch entwickelt wurde,¹⁶ findet eine Rezeption dieses Ansatzes in der musikwissenschaftlichen Forschung erst in den vergangenen zwei Dekaden statt. Wichtige Impulse gehen von den Veröffentlichungen Bernhard R. Appels aus, der nicht nur einige theoretische Grundlagen der critique génétique in Hinblick auf die spezifischen Erfordernisse bei der Untersuchung von Kompositionen modifiziert,¹⁷ sondern auch am Beispiel des Schaffensprozesses Robert Schumanns diejenigen Perspektiven, die die critique génétique eröffnen kann, aufgezeigt hat.¹⁸ Darüber hinaus betreut Appel als Co-Direktor das Projekt „Beethovens Werkstatt: Genetische Textkritik und Digitale Edition“, das als ein Pilotprojekt der musikwissenschaftlichen Philologie in Deutschland die Darstellungsmöglichkeiten genetischer textkritischer Untersuchungen mittels der Techniken Digitaler Edition ausloten soll.¹⁹ Der Vorteil dieser Darstellungsmethode liegt darin, dass durch digitale Reproduktionen bestimmte Phänomene, die für die Rekonstruktion des sogenannten Metatextes essentiell sind, besser abbildbar sind als durch verbale Beschreibung.²⁰

Auch in der Webern-Forschung sind seit den 1990er Jahren – nach der Übernahme des Moldenhauer-Archivs durch die Paul Sacher Stiftung – zahlreiche Untersuchungen, die sich mit Webers Kompositionen beschäftigen, entstanden.²¹

16 | Zur Einführung vgl. Grésillon, *Literarische Handschriften* (Anm. 12), sowie Roland Reuß, „Schicksal der Handschrift, Schicksal der Druckschrift. Notizen zur ‚Textgenese‘“, in: *TextKritische Beiträge* 5 (1999), S. 1–25. Almuth Grésillon hat die Vermutung geäußert, die Entwicklung der critique génétique in Frankreich hänge auch mit dem dortigen Fehlen einer so ausgeprägten editionsphilologischen Tradition, wie sie in Deutschland seit dem 19. Jahrhundert existiere, zusammen. Vgl. dies., „Erfahrungen mit Textgenese, ‚critique génétique‘ und Interpretation“, in: *Text – Material – Medium* (Anm. 3), S. 67–79, hier S. 69 f.

17 | Bernhard R. Appel, „Über die allmähliche Verfertigung musicalischer Gedanken beim Schreiben“, in: *Die Musikforschung* 56/4 (2003), S. 347–65; ders., „Sechs Thesen“ (Anm. 15).

18 | Vgl. Bernhard R. Appel, *Vom Einfall zum Werk. Robert Schumanns Schaffensweise*, Mainz: Schott, 2010 (Schumann Forschungen 13).

19 | Vgl. www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php/83614/aktuelles_detail_de (Zugriff: 30. Juli 2015).

20 | Vgl. Johannes Kepper, *Musikedition im Zeichen neuer Medien* (Anm. 4), S. 132 f.

21 | Vgl. z. B. Felix Meyer, „Im Zeichen der Reduktion. Quellenkritische und analytische Bemerkungen zu Anton Webers Rilke-Liedern op. 8“, in: *Quellenstudien I. Gustav Mahler – Igor Strawinsky – Anton Webern – Frank Martin*, hg. von Hans Oesch, Winterthur: Amadeus, 1991 (Publikationen der Paul Sacher Stiftung 2), S. 53–100; Anne C. Shreffler, „Mein Weg geht jetzt vorüber: The Vocal Origins of Webern’s Twelve-Tone Composition“, in: *Journal of the American Musicological Society* 47 (1994), S. 275–339; Felix Meyer und Anne C. Shreffler, „Performance and Revision: the Early History of

Obwohl im Zuge dieser Untersuchungen die ältere Vorstellung eines authentischen Werktextes letzter Fassung in Frage gestellt und Fragmente, Entwürfe und insbesondere verschiedene Fassungen und Webers Revisionen einer neuen Bewertung unterzogen wurden, wurde auf den methodischen Ansatz und die Perspektiven der critique génétique kaum Bezug genommen. Methodologisch nahe steht der Vorgehensweise der critique génétique allerdings der Beitrag „Über die Transkription einer Skizzenseite von Anton Webern“ von Regina Busch,²² ohne dass die Autorin einen Bezug zwischen der von ihr behandelten Fragestellung und der methodologischen Vorgehensweise der critique génétique explizit herstellt. Exemplarisch entwickelt Busch, welche partiell unlösbaren Herausforderungen der Philologe bei der Transkription – der diplomatischen Umschrift – einer musikalischen Skizze gewärtigt. Denn jede diplomatische Umschrift einer Quelle gibt das Original unvollständig und verändert wieder, da die Tätigkeit des Transkribierens begleitet ist von ständigen bewussten oder unbewussten Eingriffen und Interpretationen; Busch charakterisiert Transkriptionen daher zutreffend als „Übersetzungen“,²³ deren Studium ohne komplementäre Lektüre des (faksimilierten) Originals zu Fehldeutungen verleiten kann.²⁴ Bei der Transkription eines musikalischen Autographs gehen charakteristische Elemente der Vorlage verloren: Weder Beschreibstoff und Schreibmaterial noch Duktus der Handschrift, Strichstärken, Korrekturen, Überschreibungen, Streichungen etc. können in einer handschriftlichen Übertragung, noch weniger im Computernotensatz annähernd genau wiedergegeben werden; selbst durch Faksimiles können Details oft nur ungenau reproduziert werden. Der Verlust dieser Nuancen bei der Übertragung eines Autographs in die weitgehend normierte Notation einer modernen Partitur ist für die aufführende Interpretation zumeist weniger gravierend, da die Leerstellen der klanglichen Realisierung Deutungsspielräume eröffnen. Bei der Übertragung einer musikalischen Skizze gewinnen diese Aspekte jedoch einen gewichtigeren Stellenwert, da die Skizze – im Unterschied zur abgeschlossenen Partitur – musikalische Gedanken und den Ablauf des Stückes in verschiedenen Vollständigkeits- und Deutlichkeitsgraden notiert; das Spektrum der Möglichkeiten reicht von einer flüchtigen Andeutung, deren Sinn vieldeutig und – falls überhaupt – allenfalls aus dem Kontext heraus partiell rekonstruierbar ist, bis zu relativ geschlossenen, präzisen Ausformulierungen, die dennoch möglicherweise vorläufig sind und gegebenenfalls revidiert und umformuliert werden können. Im Vergleich

Webern's Four Pieces for Violin and Piano“, in: *Webern Studies*, hg. von Kathryn Bailey, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, S. 135–169; Felix Wörner, „...was die Methode der ‚12-Ton-Komposition‘ alles zeigt ...“ Anton Webers Aneignung der Zwölftontechnik 1924–1935, Bern: Lang, 2003 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft II/49).

22| Regina Busch, „Über die Transkription einer Skizzenseite von Anton Webern“, in: *TextKritische Beiträge* 9 (2004), S. 25–45. Erstveröffentlichung als „Transcribing Sketches“, in: *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, hg. von Patricia Hall und Friedemann Sallis (Cambridge: Cambridge University Press, 2004). Ich beziehe mich im Folgenden auf die deutsche Version, die die Intention der Autorin unverändert wiedergibt (vgl. dazu Fußnote 2 der deutschsprachigen Veröffentlichung).

23| Busch, „Über die Transkription“ (Anm. 22), S. 26.

24| Ebd., S. 31.

mit sprachlichen Aufzeichnungen kann sich die Komplexität musikalischer Skizzen insofern erhöhen, als alle Parameter – Diastematik, Rhythmus, Metrik, Dynamik, Oktavlage und Klangfarbe, Artikulation etc. – unterschiedlich präzise gefasst und auch teilweise unabhängig voneinander entwickelt werden können. Gleichzeitig muss eine fehlende oder unvollständige Ausformulierung nicht notwendigerweise bedeuten, der Komponist habe von den nicht repräsentierten Aspekten noch keine Vorstellung gehabt. In der Wiener Klassik war es beispielsweise Usus, die melodischen Gedanken und den harmonischen Verlauf eines Satzes zu entwerfen und, basierend auf diesen Aufzeichnungen, die Ausgestaltung später, unter Umständen auch ad hoc in der Aufführungssituation, auszuführen. Unabhängig davon, wie sich die Situation im einzelnen bei Webern darstellt, ist festzuhalten, dass der Komponist seine (vorläufige) Vorstellung in der Regel nur unvollständig notiert und diese sich dann auch als Konsequenz aus dem ‚Lesen‘ des Notats weiterentwickelt.

Weberns Kantate op. 29: „dossier génétique“

Ein „dossier génétique“ umfasst alle für die Textgenese relevanten Quellen und Dokumente, zunächst also alle Skizzen, Fragmente, Fassungen, Rein- und Abschriften, die der Textgenese unmittelbar zugeordnet werden können. Darüber hinaus werden Dokumente gesammelt, die weitere Aufschlüsse über die Textentstehung ermöglichen, wie z. B. Textvorlagen (bei Vokalkompositionen), schriftliche (private und öffentliche) Äußerungen zur Werkentstehung usw. Da jede Untersuchung von einer individuellen Situation ausgehen muss, muss der Umfang des „dossier génétique“ von Fall zu Fall bestimmt werden.

Bei der Erstellung eines „dossier génétique“ für Anton Weberns erste Kantate op. 29 kann auf bereits geleistete Forschung zurückgegriffen werden. Die unter der Rubrik „Werke“ auf www.anton-webern.ch durchsuchbare Datenbank der Anton Webern Gesamtausgabe (AWG) dokumentiert die nachweisbaren relevanten Musikquellen; darüber hinaus finden sich Hinweise auf den Entstehungsprozess in schriftlichen Äußerungen Webers, insbesondere in seinen Briefen an Hildegard Jone und Josef Humplik.²⁵ Für die weitere Diskussion, die sich hauptsächlich auf zwei Seiten des Skizzibuches 5 konzentriert, sind folgende Quellen relevant:

25| Die Entstehung der Kantate op. 29 stellt Moldenhauer insbesondere unter Verwendung der Korrespondenz zwischen Webern und Jone dar. Vgl. Moldenhauer, *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich: Atlantis, 1980, S. 508–516. Zur Textauswahl vgl. Regina Busch, „Weberns Goethe-Vertonungen“, in: *Musik in Goethes Werk. Goethes Werk in der Musik*, hg. von Andreas Ballstaedt, Ulrike Kienzle und Adolf Nowak, Schliengen: Argus, 2003 (Sonus. Schriften zur Musik 5), S. 295–321; zur Gattungswahl Webers den Beitrag von Regina Busch, „Webern, Bach und Kantaten“, in: *webern_21*, hg. von Dominik Schweiger und Nikolaus Urbanek, Wien: Böhlau, 2009 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 8), S. 221–244, insbesondere zur ersten Kantate S. 230 f. Obwohl die Textvorlage Jones einen Teil des Werkes darstellt, bleiben alle diesbezügliche Quellen hier aus Gründen der Vereinfachung ausgeklammert.

- A Skizzen, 44 Seiten in Skizzenbuch 5 (Basel, Paul Sacher Stiftung).
- B Reihentabellen, 3 Seiten (datiert „4. VIII. 38“) (Basel, Paul Sacher Stiftung).²⁶
- C „Kleiner Flügel Ahornsamen“, 14 Seiten (auf Titelseite Widmung: „Hildegard Jone von Ihrem Anton Webern“), Tinte mit gelegentlichen Korrekturen in Rotstift, (Washington DC, Library of Congress).²⁷
- D Partitur-Reinschrift (Stichvorlage), 44 Seiten, Tinte (Wien, Universal Edition).²⁸

Die zur Kantate op. 29 erhaltenen Quellen dokumentieren die unterschiedlichen Stadien des Kompositionsprozesses, der gemäß den handschriftlichen Eintragungen Webers im Skizzenbuch 5 (**A**) am 1. Juli 1938 begann und am 26. November 1939 abgeschlossen wurde. Am 25. Januar 1939 berichtet Webern an Jone, er habe vor der Versendung der ihr gewidmeten Abschrift des Satzes „Kleiner Flügel Ahornsamen“ ein weiteres Autograph für seine Unterlagen angefertigt; diese Abschrift ist möglicherweise Teil der autographen Stichvorlage (**D**).²⁹ Dass in den Skizzenbüchern der Kompositionsprozess der Zwölftonwerke scheinbar lückenlos aufgezeichnet ist, kann jedoch nicht als hinreichender Beweis gewertet werden, dass Webern nicht auf separaten, heute nicht mehr erhaltenen Blättern, zumindest gelegentlich weitere vorbereitende Skizzen angefertigt hat. Dabei ist zu bedenken, dass unsere Vorstellung von Webers kompositorischen Gewohnheiten nicht nur durch Berichte, Webern habe immer am Klavier komponiert, sondern auch durch eine berühmte Fotografie des Komponisten in seinem Mödlinger Arbeitszimmer geprägt wird. Diese Aufnahme zeigt Webern vor dem Klavier sitzend, auf dem Notenpult liegt aufgeschlagen ein Skizzenbuch, darüber sind drei Blätter mit Reihentabellen befestigt.³⁰ Während über die Existenz resp. den Verlust weiterer Skizzenmaterialien keine gesicherte Aussage möglich ist, ist festzuhalten, dass der Kompositionsprozess von op. 29 Webers üblicher Arbeitsweise der späten Zwölftonwerke entspricht. Diese kann vereinfachend folgendermaßen zusammengefasst werden: In der ersten Phase entscheidet sich Webern bei Vokalkompositionen für eine Textvorlage und entwickelt musikalische Ideen, die immer wieder neu formuliert und allmählich in einen tragenden Entwurf überführt werden, in dem musikalische Idee und Charakteristika der Zwölftonreihe miteinander verbunden werden; neben der endgültigen Fixierung der Zwölftonreihe beschäftigt sich Webern in dieser Phase auch mit der Frage nach Gattung, Form und Besetzung des Stückes. Diesbezügliche Überlegungen können sehr weitreichende Eingriffe in die Konzeption eines Werkes nach sich ziehen.

26| Vgl. dazu die diplomatische Übertragung bei Kathryn Bailey, „Webern’s Row Tables“, in: *Webern Studies* (Anm. 21), S. 170–228, hier S. 209–211.

27| Die erste Seite der Reinschrift ist abgebildet in Moldenhauer, *Anton von Webern* (Anm. 25), S. 509; die Reproduktion gibt allerdings die mit rotem Farbstift eingezeichneten Korrekturen nicht wieder.

28| Die Kantate op. 29 wurde 1954 bei der Universal Edition, Wien unter der Nr. 12421 veröffentlicht.

29| Anton Webern, *Briefe an Hildegard Jone und Josef Humplik*, hg. von Josef Polnauer, Wien: Universal Edition, 1959, S. 39.

30| Vgl. Figure 1 im Beitrag von Neil Boynton in diesem Band. Zuerst publiziert in Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. A Chronicle of his Life and Work*, London: Victor Gollancz, 1978, S. X.

Am Kompositionsbeginn des Werkes steht derjenige Satz, der später an zweiter Stelle seiner dreisätzigen Kantate positioniert werden sollte. Zunächst plante Webern „einen größeren symphonischen Zyklus für Solo, Chor und Orchester [...]; eine Art Symphonie mit vokalen Teilen“³¹ notierte noch im Februar 1939 zu Beginn der Arbeit am Satz „Zündender Lichtblitz des Lebens“ einen fünfsätzigen Überblick,³² rekonzeptualisierte das Stück im selben Jahr als „Kantate“ und fand die endgültige Version erst nach mehrfacher Umdisponierung der drei bereits abgeschlossenen Sätze. Gegenüber dieser für Webern durchaus typischen Erwägung radikaler Alternativen in Hinblick auf Gattung und (zum späteren Zeitpunkt) Satzfolge – wobei der Eindruck entsteht, dass manchmal nur äußere Zwänge (Uraufführung, Drucklegung) diesen Erwägungen ein Ende setzten – verläuft der Kompositionssprozess innerhalb einzelner Sätze nach der Fixierung des Beginns in der Regel gradlinig im Sinne eines Komponierens von Abschnitten, d. h. des Entwerfens, des Skizzierens und des Umformulierens sowie der Niederschrift einer relativ abgeschlossenen Fassung des jeweiligen Abschnittes, vom Anfang zum Ende der Komposition ohne interne Umstellungen von Teilen, späteren Strichen usw.³³ Bekanntermaßen notierte Webern Skizzen zu seinen Zwölftonkompositionen etwa seit Mitte der 1920er Jahre nicht auf einzelnen Blättern, sondern in selbstgebundenen Skizzenbüchern, so dass der Kompositionssprozess anhand der Particellfassung prinzipiell nachvollziehbar ist; nachträglich eingetragene Markierungen („Vi-de“-Zeichen) leiten in den Aufzeichnungen von einem endgültigen Abschnitt zum nächsten.³⁴ Dieser Arbeitsprozess lässt sich auch im Skizzenbuch 5 anhand der Quellen zum zweiten Satz der Kantate, auf den noch näher eingegangen wird, beobachten. Als chronologisch nachfolgende Quelle existiert zum zweiten Satz „Kleiner Flügel Ahornsamen“ eine autographische Abschrift (C), die Webern Hildegard Jone geschenkt hat und die sich heute in der Library of Congress befindet. Darüber hinaus befindet sich im Archiv der Universal Edition eine autographische Niederschrift, die alle drei Sätze der Kantate umfasst und als Druckvorlage diente; später fertigte Webern noch einen Klavierauszug des Stückes an.

31| Zitiert nach Busch, „Webern, Bach und Kantaten“ (Anm. 25), S. 231.

32| Skizzenbuch 5, S. 14. Auch auf dem Vorsatzblatt der im Januar 1939 verschickten Quelle C notiert Webern die Satznummer „III“, die in rot zu „V“ korrigiert ist.

33| Ausnahmen sind die späte Streichung einer Variation im Finale seines Konzertes op. 24 (vgl. Felix Wörner, „... mit dem 3. das Stück flott hinausschmeißen“. Zu Anton Webers Korrekturen im 3. Satz seines Konzertes op. 24“, in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 14 [2000], S. 14–18) und die Auslassung von zwei in den Skizzen ausgeführten Variationen in op. 27/iii (vgl. Neil Boynton, „Some Remarks on Anton Webern’s ‘Variations’ Op. 27“ in: *webern_21*, hg. Dominik Schweiger und Nikolaus Urbanek, Wien: Böhlau, 2009 [Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 8], S. 199–219, hier S. 201).

34| Für die konsequente Benutzung von Skizzenbüchern können praktische Erwägungen eine Rolle gespielt haben; es gibt aber auch Gründe für die Annahme, dass Webern sich mit dieser Praxis ganz bewusst in die Tradition Beethovens stellen wollte; immerhin war seit den Arbeiten Gustav Nottebohms in den 1870er und 1880er Jahren die Bedeutung von Beethovens Skizzenbüchern Ge meingut. Doch ist die Existenz von Webers Skizzenbüchern noch kein hinreichendes Indiz dafür, dass keine weiteren, heute nicht mehr nachweisbaren Skizzen existieren haben.

Die erste Idee: Musikalischer Gedanke, Zwölftonreihe und Notationsprozess

Da eine vollständige Auswertung des Materials den Rahmen dieses Beitrages sprengen würde, soll im Folgenden nur auf einige Aspekte des Kompositionssprozesses eingegangen werden. Für einen ersten Überblick sind die Inhalte der insgesamt elf Seiten im Skizzenbuch 5 in Tabelle 2 aufgeschlüsselt:

<u>Seite</u>	<u>Beschreibung</u>	<u>hs. eingetragene Daten Webersns</u>
2	Konzeption der ersten Verszeile und der Reihe	„1. VII. 38 Symphonie“ [oben links] „gilt 3. VIII.“ [bei Zwölftonreihe Seitenmitte] [biographische Daten (unten links)]: „2. VI. Hochzeit Chr. 30. VI. P. abgereist 9.–11. VII. in Kapellen 25.–29. VII. in Vordernbg. 22. VIII. – 2. IX. Kapellen“
3	T. 1–17 Singstimme und Orchester, T. 1–5 instrumentale Einleitung skizziert	„7. IX.“
4	T. 1–18 (nur Singstimme); T. 1–5 Orchester-Hauptstimmen	„5. IX.“ [am linken Rand]
5	T. 6–19 Particell mit Instrumenteneintragungen	„op. 28 angem. 24. VI. 38 bei AKM“
6	T. 1–14 „Anfang“ [T. 1–5]; T. 6–7 Orchester; T. 8–14 nur Singstimme	
7	T. 27–30 Singstimme (Entwurf); T. 27–31 Particell	
8	T. 20–26 Particell; T. 19–26 Particell	„3. X. 11h 20 K. geb.“
9	(T. 46) T. 47–56 Particell; T. 53/54 zweimal ausgeführt	„14. XII. [19]38“
10	T. 32–35 Particell; T. 36–45 (bis 42 Particellentwurf, danach nur Solo als vorläufiger unvollständiger Entwurf); Webern komponiert vor der Fertigstellung von T. 47–56 (S. 9) die endgültige Version von T. 36–39 und 40–46 (S. 12). ³⁵	
11	unbeschrieben	
12	T. 36–39; T. 40–46 (T. 40–42 gestrichen)	„P. am 21. XII. 38 vom R. A. D[.] auf Urlaub gek. [P.] am 1. I. 39 nach Stockerau eingerückt [P.] am 9. I. [39] vom R. A. D. ausgetreten 9. II. P. neue Anstell. [?] erhalten“

Tabelle:

Kantate Op. 29, zweiter Satz „Kleiner Flügel Ahornsamen“,
Gliederung der Skizzen im Skizzenbuch 5 (**Fettdruck**: jeweils letzte Fassung)

35| Ab Takt 36 (Skizzenbuch 5, S. 10) komponiert Webern das Orchesterzwischenspiel und den Einsatz der Solostimme (T. 40/41) komplett und führt dann die Solostimme bis Takt 46 (S. 9 obere Hälfte) fort. Anschließend kommt es zu einer Überarbeitung der Takte 36–40 (S. 12 obere Hälfte) und der Ausarbeitung der Takte 40–46 (S. 12 untere Hälfte). Das Ende des Stückes, Takt 47 ff., notiert Webern auf Seite 9; Seite 11 bleibt unbeschrieben.

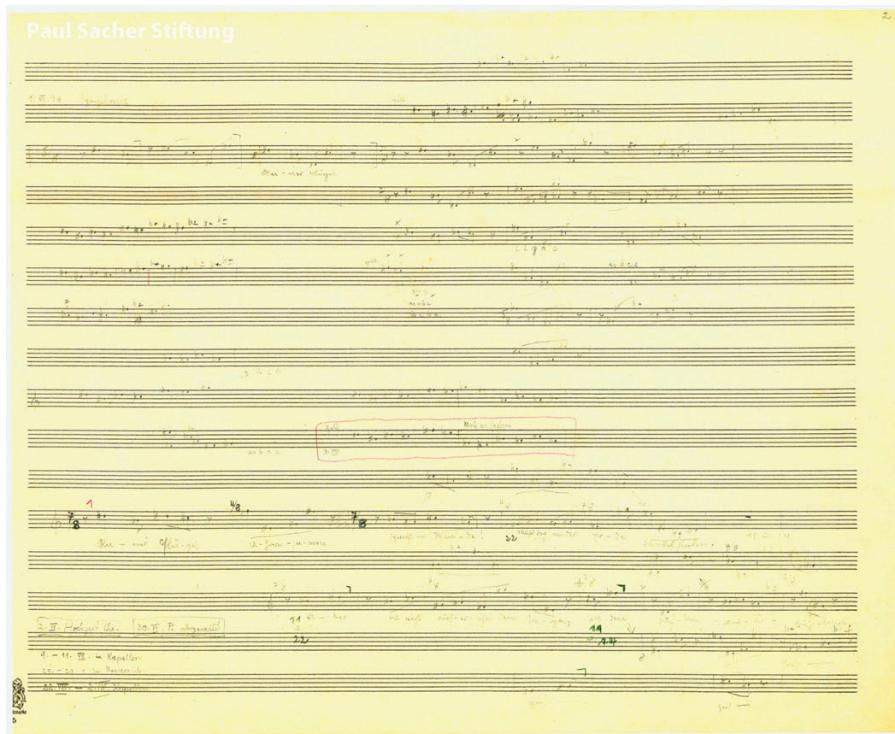


Abbildung 1:
Skizzenbuch 5, Seite 2
(Paul Sacher Stiftung, Basel,
Sammlung Anton Webern)

Auf Seite 2 im Skizzenbuch 5 (Abbildung 1) beginnt Webern im dritten System von oben mit einer zunächst zweitönigen rhythmisierten melodischen Idee im 5/8-Takt, der bereits bei der zweiten Umformulierung (weiter rechts) der Text „Klei-ner Flügel“ unterlegt wird. Im weiteren Verlauf erweitert Webern auf der rechten Seite des Skizzenblattes (System 3–8) diesen melodischen Entwurf und formuliert sukzessive mehrere Versionen (d. h. rhythmisierte Formulierungen der ersten zwölf Töne [jetzt im 7/8-Metrum beginnend], wobei Änderungen Diastematik, Rhythmus und Oktavlage betreffen; in System 7 führt Webern zum ersten Mal nach dem vierten Reihenton einen metrischen Wechsel von 7/8 zu 5/8 ein); da die erste Verszeile zwölf Silben umfasst und der Text syllabisch vertont wird, deckt sich der erste Ablauf der Zwölftonreihe mit der Vertonung der ersten Verszeile. Auf der linken Seite des Blattes (System 5–10) sowie in der Mitte (System 1–2 und 9) notiert Webern marginal von-

einander abweichende, teilweise unvollständige Versionen der Zwölftonreihe.³⁶ Beide Momente dieser ersten Formulierungen – das melodisch Gestalthafte und die abstrakte Zwölftonreihe – werden im zehnten System von oben im Zwölftonreihenentwurf, der mit „gilt“ bezeichnet ist, zusammengeführt. Webern weist an dieser Stelle mit dem Vermerk „Umk des Krebses“ auch auf ein strukturelles Detail dieser Zwölftonreihe hin: das zweite Hexachord (g–fis–b–a–c–as) ist die transponierte Krebsumkehrung des ersten Hexachords (dis–h–d–cis–f–e); weitere denkbare Segmentierungen der Reihe deutet Webern durch vertikale Striche nach dem dritten, vierten, sechsten und achten Reihenton an.³⁷ Auf den unteren sechs Systemen des Blattes formuliert Webern weitere Versionen der vokalen melodischen Linie, die bis zum Ende der vierten Textzeile („all den Düften und der Frühlingszeit“) fortgeführt wird. Hierbei kennzeichnet Webern mit farbigem Stift (rot, grün, blau) und Bleistift die jeweils verwendeten Zwölftonreihenformen. Während es selbstverständlich ist, dass Webern sich bei der Ausarbeitung des Beginns einer Zwölftonkompositon mit der Anlage und Eigenschaften der zugrundeliegenden Zwölftonreihe beschäftigte und dieser Aspekt bei den Umformulierungen eine gewichtige Rolle spielt, lassen sich in denselben Skizzen auch weitere Aspekte beobachten, die für Webern die Ausarbeitung des Beginns beeinflusst haben. Zum einen lässt sich in der ersten Verszeile eine deutliche Korrelation zwischen den Schwerpunkten des Versmaßes des Textes und der musikalischen Vertonung beobachten. Dabei arbeitet Webern mit unregelmäßigen Taktmetren: Im ersten Entwurf (System 3 links) notiert er einen 5/8-Takt, der später zu einem 7/8-Takt erweitert wird.³⁸ Der Einsatz der Sopranstimme erfolgt in den verschiedenen Versionen bevorzugt auf metrisch leichter Zählzeit, ist aber immer durch die Länge der Note (Viertel- statt Achtelnote) betont.

36 | Abweichend ist der mit „?“ gekennzeichnete achttönige Reihenentwurf c–h–d–cis–f–as–e–g in System 7 links.

37 | Weiterhin ist darauf hinzuweisen, dass die Originalreihe P0 und die Umkehrung im Tritonusabstand R6 eine charakteristische invariante Eigenschaft haben: Die erste und dritte Note jeder Dreitongruppe von P0 ist in der entsprechenden Dreitongruppe von R6 vertauscht: z. B. P0(1–3): dis–h–d; R6(1–3): d–fis–dis. Zur Zwölftonreihenstruktur, der Verwendung der Zwölftonreihenformen und der Kanonstruktur des Satzes vgl. die entsprechenden Passagen bei Kathryn Bailey, *The Twelve-Note Music of Anton Webern. Old Forms in a New Language*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, S. 25, 72 f., 116, 286–292 und 394 f.

38 | Der Beginn zeigt auch die „allmähliche Verfertigung der metrischen Gestalt“: Trotz des notierten 5/8-Taktes zu Beginn von System 3 ist das Metrum nicht gesetzt. Der erste Ansatz umfasst vier Achtel, der zweite sechs Achtel (ohne Taktstrich) und der dritte Ansatz, der zum ersten Mal den Text „Kleiner Flügel“ notiert, zeigt mehrere Modifikationen. Eine Achtpause zu Beginn der Phrase ist gestrichen und vermutlich der Taktstrich vor der ersten Note anschließend niedergeschrieben. Nach fünf Achteln steht ein Taktstrich, gefolgt von einer Achtpause. Zwei Aspekte fallen in dieser Version auf: Erstens steht der Beginn des Textes auf schwerer Zählzeit (Webern wird diese metrische Version nicht weiter verfolgen), und zweitens ist der Taktstrich nach „Flügel“ so schwach geschrieben, dass er mehr angedeutet als gesetzt wirkt.



Abbildung 2:
Skizzenbuch 5, Seite 4
(Paul Sacher Stiftung, Basel,
Sammlung Anton Webern)

Nachdem die Zwölftonreihe festgelegt ist, arbeitet Webern auf Seite 4 des Skizzenbüchens (Abbildung 2)³⁹ weiter an der metrischen Disposition des Beginns, die hier für Gestus und Ausdruck essenziell sind. Die Topographie dieser Seite gestaltet sich folgendermaßen: Im oberen Drittel (System 1–5) arbeitet Webern an der unbegleiteten Singstimme (Takte 1–18). Unterhalb von System 7 entwirft er die Hauptstimme der Orchestereinleitung (insbesondere System 10, 12 und 15). Ein alternativer Beginn der Orchestereinleitung findet sich schließlich (als mutmaßlich letzter Eintrag auf dieser Skizzenseite) im rechten Drittel der Systeme 6 und 7.

39| Webern beschreibt in seinen Skizzenbüchern häufig die rechte Seite zuerst und überträgt eine modifizierte, oft vorläufig gültige Version anschließend auf die linke Seite, so dass die chronologische Abfolge der Niederschrift folgendermaßen abläuft: S. 2 – 4 – 3 – 6 – 5 – 8 – 7 usf. Die gültigen Abschnitte sind mittels farbiger Markierungen, die vermutlich nachträglich eingetragen worden sind, klar erkennbar.

Zunächst notiert Webern auf dieser Seite die auf Seite 2 unten notierte Version der ersten Textzeile „Kleiner Flügel Ahornsamen schwebst im Winde!“ (S. 2 System 12 Anfang) statt im Grundmetrum $7/8 + 4/8 + 7/8$ in folgenden Metren: Erstens $4/4 - 3/4 - 2/2 - 3/4 - 4/4$, anschließend mit weiteren Alterationen fortsetzend (Verszeile 1; dieser Eintrag läuft bis zum Ende der vierten Verszeile fort, d. h. er erstreckt sich über System 1, 3 und 5 und ist insgesamt 18 Takte lang). Zweitens: In System 2 unter den Takten 1–3 notiert Webern nur die ersten acht Töne des Beginns der Vokalstimme mit dem Grundmetrum Halbe: $4/2 - 3/2 - 4/2$; diese drei Takte sind eingeklammert. Korrespondierend zu diesen beiden metrischen Varianten steht hinter der über dem ersten System notierten Tempoaweisung „Leicht bewegt“, „[♩] = ca “ und „[♩] = ca “. Auf der Seite befinden sich weitere Notate, die offenbar erste Formulierungen der Orchestereinleitung sind. Diese insgesamt fünf Versionen verwenden alle dieselbe Zwölftonreihenform R6 [6];⁴⁰ die Skizzen geben also keine Indikation, dass Webern bei der Wahl der Zwölftonreihenform des Beginns Alternativen erprobt hätte.

Die instrumentale Einleitung des Satzes konzipiert Webern nach Abschluss der Skizze der Vokalstimme Takte 1–18. Beginnend am 5. September 1938 arbeitet Webern die Hauptstimme des Anfangs des Satzes aus (S. 4 unten), die zwei Tage später in gültiger Version notiert wird (S. 3 oben). Das Konzept der Begleitstimmen entwirft Webern auf Seite 3 und überführt es ohne weitere Skizzen in eine Verlaufsskizze mit zahlreichen Korrekturen und Instrumentenangaben (S. 6).

Die Analyse der unterschiedlichen Anfänge der Orchestereinleitung auf Seite 4 zeigt exemplarisch, wie Webern während des Kompositionssprozesses eine musikalische Idee mehrfach formuliert. Dabei handelt es sich, wie im Folgenden gezeigt werden soll, um den impliziten Entwurf unterschiedlicher musikalischer Konzeptionen des Satzes.

Die Ausarbeitung der Orchestereinleitung auf Seite 4 unten erfolgt unter visueller Vergegenwärtigung des Beginns der Vokalstimme (T. 5 ff.) aufgrund der schriftlichen Disposition. Für die gewählte Reihenform entscheidet sich Webern, ohne Alternativen zu erproben; auch die Oktavlage der zwölf Reihentöne bleibt unverändert.⁴¹ Nach jeweils vier Tönen fügt Webern eine Pause ein, so dass sich der Ablauf äußerlich in drei Viertongruppen gliedert. Es geht Webern im Weiteren um die Formulierung musikalischer Gestalten, für die mehrere Alternativen notiert werden; ich unterscheide 5 Versionen. Bei der ersten Version (S. 4 System 8–11; Abbildung 3) handelt es sich um einen Particellentwurf (vorgezeichnet sind Singstimme und drei Systeme für Orchester). Obwohl Webern drei Taktstriche für alle Systeme einzeichnet, trägt er nur im mittleren System des Particells (System 10) den ersten Ablauf der Reihe ein. Im ersten Takt ist die Instrumentationsangabe „Vlc“ umkreist, d. h.

⁴⁰ Ich gebe die Zwölftonreihenformen in zwei Bezeichnungen an: R6 (Retrograde 6) folgt den Reihentabellen bei Bailey, *Twelve-Note Music* (Anm. 37), S. 342; die Ziffer 6 folgt Webers Reihentabelle, nach der Webern in den Skizzen die Reihenformen bezeichnet (vgl. Kathryn Baileys Übertragung derselben in „Weberns Row Tables“ [Anm. 26]).

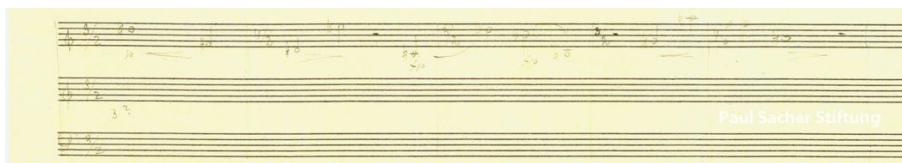
⁴¹ Die Wahl der Reihenform mag damit zusammenhängen, dass zwischen Ton 12 von R6 (a) und dem ersten Ton der Reihenform der Singstimme P0 (dis) ein Tritonusintervall besteht.

verworfen, die Reihenform R6 mit Webers Bezeichnung „6“ markiert. Das zwischen 4/2 und 3/2 alternierende Metrum beginnt mit einem 4/2-Takt; die durchgehenden Halben Noten (bzw. Halben Pausen) beginnen auf der zweiten Zählzeit. Die Reihentöne 1., 3., 4. und 9.–11. sind alternativ in je zwei Oktavlagen geschrieben. Webern notiert keine Dynamik; Phrasierung (Legatobögen) fassen nur die Reihentöne 1./2. und 3./4. zusammen, und zwar d¹–fis¹ und dis²–e¹, so dass die mutmaßlich erste Version von drei aufsteigenden gefolgt von einem fallenden Ton ausging.



*Abbildung 3:
Skizzenbuch 5, S. 4, System 7–11
Version 1
(Paul Sacher Stiftung, Basel,
Sammlung Anton Webern)*

Die zweite Version zeigt im Vergleich zum ersten Entwurf eine klarere musikalische Gestalt (Abbildung 4). Webern arbeitet wieder mit derselben Reihenform und beschreibt erneut nur eines von drei Systemen (jetzt das oberste, System 12; das System für die Singstimme fehlt). Die Reihe ist wieder in drei durch Halbe Pausen getrennte Viertongruppen segmentiert. Das Metrum alterniert wieder zwischen 3/2- und 4/2-Takt, beginnt jetzt aber mit einem 3/2-Takt und setzt unregelmäßig fort; der gesamte metrische Ablauf lautet 3/2-, 4/2-, 3/2-, 3/2- und 4/2-Takt. Die erste Viertongruppe d²–fis¹–dis¹–e² beginnt niedertaktig mit einer ganzen Note; die Legatobögen fehlen, und die Bewegungsrichtung ist umgekehrt. Komplementär zur ersten Gruppe mit der Bewegungsrichtung fallend-fallend-steigend steht die dritte Viertongruppe, die mit einer ganzen Note schließt, mit der Bewegungsrichtung steigend-fallend-fallend (g¹–as²–f²–a¹); der Bezug zwischen der ersten und dritten Viertongruppe wird durch die parallele Dynamik (Crescendo-decrescendo-Gabelpaar) gestärkt. Kontrastierend dazu markiert Webern in der mittleren Viertongruppe (c¹–des²–b¹–h) die Töne c und b mit einem *f p*.



*Abbildung 4:
Skizzenbuch 5, S. 4, System 12–14
Version 2
(Paul Sacher Stiftung, Basel,
Sammlung Anton Webern)*

In der dritten Version (System 15; Abbildung 5) modifiziert Webern primär Metrik und Dynamik. Erstens kehrt er, beginnend mit einem 3/2-Takt, zum regelmäßigen Alternieren zwischen 3/2- und 4/2-Takt zurück. Die fünfaktige Phrase setzt nun nach einer Halben Pause auf dem zweiten Schlag des Taktes ein. Webern komponiert erneut drei durch Halbe Pausen voneinander abgesetzte Viertongruppen, in denen jeweils Reihentonpaare (1.–2., 3.–4. usw.) gebunden sind. Die stärkste Veränderung im Gestus ergibt sich aus den Veränderungen in der Dynamik. Die dynamisch öffnende-schließende Phrasierung, mit der Webern in Version 2 die Tongruppen 1 und 3 auszeichnete, findet sich jetzt nur bei Tongruppe 2. Die gesamte Dynamik ist in Version 3 achsensymmetrisch gestaltet; die Spiegelachse zwischen den Reihentönen 6./7. ist von Webern als gestrichelte Linie eingezeichnet. Somit entspricht in dieser Formulierung die dynamische Gestaltung der Hexachordsymmetrie der Reihe, die Webern als „Umk. des Krebs“ kennzeichnete.



*Abbildung 5:
Skizzenbuch 5, S. 4, System 15
Version 3
(Paul Sacher Stiftung, Basel,
Sammlung Anton Webern)*

In diesen Skizzen gelangt Webern zu einer differenzierten Formulierung der melodischen Leitstimme des Anfangs des Satzes. Es ist durchaus möglich, dass das kurze (und gestrichene) Notat der Vokalstimme in Halben Noten (S. 4 System 2) im Anschluss an die Skizze des Beginns (S. 4 unten) niedergeschrieben wurde. Webern setzt die Arbeit mit dem längeren Grundmetrum Halbe Note im Anschluss an die

dritte Version jedoch nicht weiter fort, sondern notiert zwei weitere Versionen (Version 4 und 5) am rechten mittleren Rand der Skizzenseite (Abbildung 6). In einem ersten Schritt notiert Webern die Formulierung von Seite 4 unten (Version 3) im Grundmetrum Sechzehntel (Version 4: System 7 rechts). In einer alternativen Formulierung mit demselben Grundmetrum (Version 5: System 6 rechts) löst er die einheitliche paarweise Phrasierung (Bindebögen) auf und notiert 1 + 3 gefolgt von einer gebundenen Viertongruppe: Die Phrasierung (2–2–4 [2–2]–4 [2–2] wird zu 1–3–4 [(3–1)] und bricht nach dem achten Ton ab. Diese Binnengliederung der Melodiestimme wird in der chronologisch folgenden Quelle C, der Abschrift Webers für Hildegard Jone, durch drei „rit. – – – a tempo“-Anweisungen, die jeweils den Beginn einer neuen Einheit markieren, noch stärker herausgearbeitet und auch in die Druckfassung übernommen.

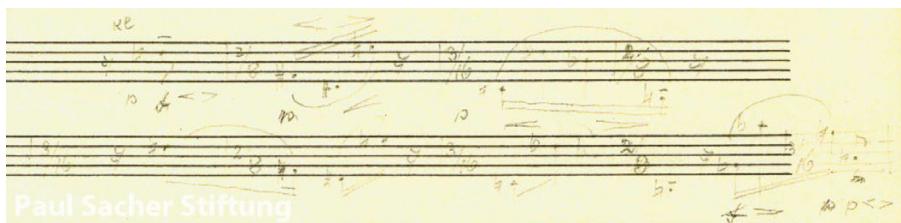


Abbildung 6:
Skizzenbuch 5, S. 4, System 6–7 rechts
Version 5 und 4
(Paul Sacher Stiftung, Basel,
Sammlung Anton Webern)

Die Formulierungen dieser instrumentalen Einleitung demonstrieren Webers Kompositionsverfahren, einer bereits fixierten Tonfolge unterschiedliche Gestalten abzugewinnen. Das Beispiel veranschaulicht, dass der Kompositionsprozess sich nur bedingt mit einer immer stärkeren Differenzierung beschreiben lässt. Zwar stellen Versionen 2 und 3 aufgrund ihrer fixierten Tonhöhenstruktur, ihrer metrischen Disposition und der dynamischen Auszeichnung eine Weiterentwicklung der ursprünglichen Formulierung dar; diese beiden Versionen scheint Webern jedoch zunächst als gleichwertige Alternativen betrachtet zu haben. Während Version 2 stabiler ist (parallel öffnende und schließende Phrase der Tongruppen 1.–4. und 9.–12.; Hervorhebung der Tongruppen 5.–6. und 7.–8. durch *fp* und Bindebögen; zu Beginn und Ende der Phrase Herausarbeiten des Metrums durch Phrasierung), ist Version 3 weniger stabil (das Auseinanderfallen von Phrasenstruktur und Metrum und die nicht parallele Gestaltung des Anfangs und Endes werden nur bedingt kompensiert durch die sich dynamisch öffnend-schließende Figur der Töne 5.–8., und auch der achsen-symmetrisch gespiegelte rhythmische und dynamische Ablauf der Töne 1.–6. | 7.–12.).

ist ein eher abstrakt strukturelles als phänomenologisch greifbares, festigendes Moment. Die Hinzufügung von Taktzahlen ist ein Indiz, dass Webern Version 3 bevorzugte; andererseits kann nicht festgestellt werden, wann der Eintrag der Ziffern erfolgt ist. Ein weiterer Entwicklungsschritt erfolgt mit der Verkürzung des Grundmetrums: statt Halben legt Webern ab Version 4 Sechzehntel und Achtel als Grundmetrum zugrunde ($3/2$ und $4/2$ wechselt zu $3/16$ und $2/8$). Hierbei handelt es sich um einen signifikanten konzeptionellen Schritt, der auch die bereits skizzierte Ausführung der Singstimme nachhaltig beeinflusst. Auch an dieser Stelle formuliert Webern zwei Alternativen (Version 4 und Version 5), deren Chronologie nicht mit letzter Sicherheit bestimmt werden kann – obwohl Indizien darauf hinweisen, dass Version 4 zuerst niedergeschrieben wurde. Version 4 phrasiert – in Analogie zum Textbeginn „Klei-ner Flü-gel“ in Zweitongruppen; Version 5 phrasiert 1 + 3. Die Entsprechung dieser rhythmisch-metrischen Disposition mit der veröffentlichten Fassung sowie die genauere dynamische Auszeichnung könnten für eine chronologisch spätere Niederschrift sprechen.

Metrische Alternativen

Der gesamte Arbeitsablauf, von den Formulierungen der ersten Verszeile in wechselnder Bedingtheit mit der Festlegung der Zwölftonreihe über die Erarbeitung des ersten melodischen Gedankens der Takte 1–5 lässt sich partiell als sukzessive Ausdifferenzierung beschreiben.⁴² Während diese Charakterisierung ein wesentliches Merkmal erfasst, scheinen mir die unterschiedlichen Formulierungen des Beginns der Orchestereinleitung weitergehende Rückschlüsse auf Webers kompositorisches Denken zuzulassen. Für die Gesamtkonzeption des Satzes ist dabei Webers Experimentieren mit unterschiedlichen Grundmetren von besonderer Relevanz. Das Verfahren, einen Satzbeginn in mehreren Grundmetren zu notieren und sogar nach Abschluss der ersten Niederschrift das Grundmetrum zu ändern, findet sich in Webers Zwölftonwerken relativ häufig.⁴³ Der im zweiten Satz der Kantate zu beobachtende Wechsel des Grundmetrums von Achtel- über Viertelnoten zu Halben Noten und schließlich zu Sechzehntelnoten in Verbindung mit der Veränderung der Taktlängen und der Stellung der melodischen Line innerhalb der metrisch-rhythmischen

42| Die sich anschließende Ausarbeitung der Nebenstimmen der Takte 1–5 auf Seite 3 und Seite 6 zeigt ebenfalls eine immer weitere Ausdifferenzierung; während die Entscheidung, drei Reihenformen parallel laufen zu lassen, von Beginn an feststand, erfolgt eine Festlegung auf die charakteristische Trennung von Einzelakkord (Harfe) und folgender Zweitongruppe (Fl., Bkl., Tr. resp. Ob., Tr., Vl. 1) sowie die genaue Instrumentierung erst nach und nach (vgl. Skizzenbuch 5, S. 3 und 6).

43| Vgl. dazu Kathryn Bailey, „Rhythm and Metre in Webern’s Late Works“, in: *Journal of the Royal Musical Association* 120/2 (1995), S. 251–280. Bailey untersucht insbesondere die Symphonie op. 21 1. Satz, die Variationen für Klavier op. 27 3. Satz und das Streichquartett op. 28 2. Satz.

Disposition greift substanzial in die Ausdruckshaltung der musikalischen Gestalten ein.⁴⁴ Vergleicht man die beiden am weitesten voneinander entfernten Ausführungen der ersten melodischen Linie Takt 1–5, einmal im Grundmetrum Halbe (alternierend 3/2- und 4/2-Takt; S. 4 System 15) und dann die letzte Version (alternierend 3/16- und 2/8-Takt, Beginn T. 1 ff.), so wird deutlich, dass Webern mit kontrastierenden Gesten experimentiert. Während er mit dem Grundmetrum Halbe einen getragenen Habitus zum Ausdruck zu bringen sucht (dieser wird jedoch durch die starke kontrastierende Binnengliederung relativiert), ist die endgültige metrisch-rhythmische Disposition darauf ausgerichtet, Schwerpunktgebilde weitgehend zu vermeiden und zeigt insgesamt einen leichten, schwelenden Charakter.⁴⁵ Da bei der Formulierung von einstimmigen melodischen Linien keine erkennbaren kompositionstechnischen Probleme zu lösen sind, sucht Webern offenbar nach verschiedenen Ausdruckshaltungen bei der Gestaltung des Beginns, die unter Rückgriff auf Webers Lesart des Textes begründet werden können. Die Hervorhebung eines getragenen, würdigen Grundhabitus soll möglicherweise die inhaltliche Aussage des Gedichtes, das die ewige Wiederkehr des Lebens thematisiert, durch erhabenen, quasi religiösen Charakter verstärken. Die Version 5 (Grundmetrum Sechzehntel) ist vermutlich stark von der ersten Zeile inspiriert und versucht, das „Schweben im Winde“ gestisch-musikalisch zu repräsentieren. Die beiden Versionen erscheinen aus dieser Perspektive weder primär als unterschiedliche Stadien einer kontinuierlichen Ausdifferenzierung noch als Dokumente von kompositionstechnischen Problemlösungsstrategien, sondern als Formulierungen unterschiedlicher Ausdrucks-haltungen, zwischen denen Webern changeierte und die alternative Interpretations-ansätze bei der Vertonung des Gedichtes repräsentieren. Die Tatsache, dass Webern eine gültige Entscheidung über das Grundmetrum erst nach der Niederschrift unterschiedlicher Versionen treffen konnte, deutet kaum auf Beliebigkeit hin, sondern legt vielmehr nahe, dass die Visualisierung im Notenbild es Webern gelegentlich erleichterte, seine musikalische Vorstellung weiter zu entwickeln. Mit anderen Worten: die Vergegenwärtigung einer musikalischen Passage anhand der Niederschrift dient als Korrektiv und kann zum Impuls für alternative Formulierungen und einer Weiterentwicklung der musikalischen Vorstellung werden.

44| Im Gegensatz zu dieser These vertritt Kathryn Bailey die Ansicht, dass in Webers Zwölftonwerken Rhythmus und Metrum nur wenig aufeinander bezogen sind („Rhythm and metre seem not to be intrinsically connected“, ebd., S. 278) und dass Webern Metrum als Konvention betrachtet habe („he considered metre to be simply a matter of convention [...] not a determining factor in the sound of his music“, ebd., S. 279).

45| Einsätze bevorzugt auf leichter Taktzeit, die Taktschwerpunkte von Takt 2 und 3 fallen zwar mit der internen Gliederung der Phrase zusammen, sind aber solistisch besetzt.

Anschaulichkeit und Gestik

Eine der Grundthesen der critique génétique besteht darin, dass der Art und Weise einer Niederschrift eine besondere Aussagekraft zugesprochen wird. In Verbindung mit inhaltlichen Aspekten rücken für die Untersuchung die Spuren von Schreibprozessen wie Raumaufteilung, Schreibduktus, Stiftführung, Art von Streichungen, Überschreibungen etc. ins Zentrum des Interesses. Diese Elemente textkritischer Untersuchung erschließen sich freilich nur am Original oder (mit Einschränkungen) an einer hervorragenden Reproduktion der Quelle.

Aus Briefen geht hervor, dass Webern dem visuellen Partiturbild seiner Werke große Aussagekraft unterstellt hat. An Hildegard Jone, die als musikalischer Laie eine Partitur nicht lesen konnte, schreibt Webern bei der Übersendung des Satzes „*Kleiner Flügel Ahornsamen*“:

Also, es ist die erste partiturmäßige Niederschrift von „Kleiner Flügel Ahornsamen ...“. Sie sei hiemit Dir und Pepo überreicht. Ich bin überzeugt, Ihr entnehmt schon alles aus der „Zeichnung“, die durch die Noten entstanden ist. Aber was da so frei herumzuschweben scheint („schwebst im Winde ...“) – vielleicht hat es ein so Aufgelöstes musikalisch noch gar nicht gegeben – es ist das Ergebnis einer so strengen Gesetzmäßigkeit, [...] wie sie vielleicht noch niemals bisher einer musikalischen Konception zu Grunde gelegen ist.⁴⁶

Auch wenn Webern nach der ‚Zeichnung‘, d. h. der bildlichen Disposition der musikalischen Gestalten im weiteren Verlauf des Briefes das „Schwebende“ und „Aufgelöste“ des Partiturbildes besonders hervorhebt, soll davon ausgegangen werden, dass seine Aussage über eine metaphorische Charakterisierung der Anordnung der einzelnen musikalischen Elemente und der räumlichen Leere des Partiturbildes, die durch die zahlreichen Pausen suggeriert wird, hinausgeht.

Bereits in den Skizzen dient die Niederschrift nicht nur der Fixierung musikalischer Gedanken, sondern wirkt im Leseprozess in Verbindung mit der inneren Klangvorstellung als Korrektiv auf die Weiterentwicklung der Vorstellung ein. So deutet das genaue Ausschreiben mehrerer rhythmisch-metrischer Formulierungen einer einstimmigen melodischen Linie darauf hin, dass die Visualisierung für Webern ein Hilfsmittel war, sich graduell wie konzeptionell voneinander unterscheidende Varianten musikalischer Gestalten und Gesten vergleichend vorzustellen. Gleichzeitig suggeriert der Arbeitsprozess in den Skizzenbüchern ein erhebliches Maß von Kontrolle über den Kompositionsvorgang (sofern Webern nicht andere Skizzenblätter ergänzend hinzugezogen haben sollte). Tatsächlich vermeidet Webern in den Skizzenbüchern jegliches spontanes Experimentieren, unvermitteltes Ab-

46 | Webern, *Briefe an Hildegard Jone und Josef Humplik* (Anm. 29), S. 39 (25. Januar 1939).

schweifen vom zentralen musikalischen Gedanken wie die Notizen von Ideen, die für andere Projekte aufgezeichnet werden könnten, oder das Entfernen verworfener Blätter, das Überkleben ganzer oder großer Teile von Seiten etc. Streichungen und Korrekturen erfolgen in der Regel so, dass die verworfene Version sichtbar und lesbar bleibt. Charakteristisch für seinen Schreibvorgang ist eine übersichtliche Seitenaufteilung und sein großzügiger Gebrauch des Raumes der hier sechzehn Systeme umfassenden Skizzenblätter (Weberns Notation – wenngleich klein – wirkt selten eng oder gedrängt). Die Raumaufteilung jedes Skizzenblattes ist das Ergebnis des spezifischen Kompositionssprozesses. Webern notiert häufig verschiedene Formulierungen eines Gedankens, teils fragmentarisch, unter- bzw. übereinander ohne dass notwendigerweise die letztnotierte Version die endgültige sein muss. Die bevorzugte Version wird dann häufig zum Ausgangspunkt eines neuen Abschnittes, einer Weiterentwicklung oder Weiterführung der musikalischen Idee. Während sich die grobe topographische Einteilung der Skizzenblätter im Allgemeinen recht problemlos erschließt – unterstützt von Weberns Gewohnheit, räumlich weiter voneinander stehende Anschlüsse durch Orientierungszeichen wie Kreuze, eingekreiste Kreuze usw. zu markieren – erfordert der möglichst detaillierte Nachvollzug ein genaues Studium der Niederschrift. Dabei treten in Vergleich und Abgrenzung der verschiedenen Formulierungen die differenzierenden Nuancen mit besonderer Deutlichkeit hervor. In den Zwölftonwerken, in denen mit der Wahl der Reihenformen die diastematische Grundlage relativ schnell festgelegt wird, kommen neben der Zuordnung der Reihentöne zu den einzelnen Stimmen und der Lage der Töne im Tonraum (und damit der Bewegungsrichtung einer Phrase) insbesondere rhythmisch-metrischen Aspekten, Phrasierung, Dynamik und Klangfarbe (Instrumentation) im Kompositionssprozess eine erhebliche Bedeutung zu.

Weberns Schreibgestus, der anschauliche Aspekt seiner Notationspraxis, kann als eine eigentümliche Mischung aus Präzision und tastendem Experimentieren charakterisiert werden. Die Notation der Tonhöhen steht unter dem Primat der guten Lesbarkeit: Notenköpfe und Vorzeichen werden präzise niedergeschrieben. Demgegenüber wirken alle weiteren graphischen Elemente wie Achtel- und Sechzehntelbalken, Bindebögen, dynamische Vorzeichen und selbst Taktstriche aufgrund ihrer sehr feinen Bleistiftzeichnung und unruhigen Strichführung (bei gleichbleibend schwacher Strichstärke) in diesem Stadium der Komposition oft mehr andeutend und tastend als markant setzend. Die Art der Linienführung Webers lässt also Mutmaßungen über den Grad seiner Sicherheit der musikalischen Vorstellung zu. Doch die Niederschrift der Skizze legt nicht nur Vermutungen über diesen schaffenspsychologischen Aspekt nahe. Vielmehr kann der Schreibgestus auch Hinweise auf den intendierten Ausdruck des musikalischen Gestus geben.

Der vom Komponisten intendierte Ausdrucksgehalt einer musikalischen Geste manifestiert sich nicht (nur) in Tonhöhe und Rhythmus, sondern insbesondere in Phrasierung und Klanglichkeit. Besonders breite Möglichkeiten des Ausdrucks bieten Crescendo- und Decrescendo-Gabeln, die Webern oft auch als Phrasierungen denkt und deren öffnenden resp. schließenden Winkel, Ansatzpunkt und Länge Webern nuanciert gestaltet. Weitere Gestaltungsspielräume bieten Akzente, Tenutostriche oder die genaue Setzung von „rit. - - - a tempo“-Anweisungen. Aspekte gestischer Verdeutlichung durch Webers Notationspraxis wurden bereits bei der

Untersuchung der sogenannten Handexemplare Peter Stadlens und Else Cross' der *Variationen für Klavier* op. 27 diskutiert.⁴⁷ Bei diesen Beispielen handelt es sich jedoch um konkrete und auf den jeweiligen Interpreten zugeschnittene Interpretationshilfen, deren mutmaßliches Ziel es zu sein scheint, die Phrasierung und formale Gestaltung des Stückes zu verdeutlichen.⁴⁸ Die Aufzeichnung der Skizzen und Autographen hat hingegen keine konkrete Aufführungssituation oder Interpreten im Blick. Dennoch dient die Verwendung von Notationszeichen sowie deren Gestaltung möglicherweise der Verdeutlichung des Ausdrucks.

Bei der Interpretation der anschaulichen Aspekte von Webers Notationspraxis ist zu untersuchen, ob und inwiefern sich Webers innere Klangvorstellung und musikalische Gestik zumindest in Ansätzen auch graphisch ausdrückt und vermittelt. So sind dynamische Veränderungen sowie Binde- und Phrasierungsbögen nicht auf spieltechnische Anweisungen wie „leise(r)“, „laut(er)“ oder „gebunden“ reduzierbar, sondern weisen auch auf musikalischen Ausdruck hin. Gelegentlich verbergen sich hinter der Visualität dieser Zeichen weitere Anhaltspunkte für den intendierten Gehalt der Musik. Diese These sei an einem Beispiel erörtert. Webern beschreibt den Gestus des Satzes zuerst bei der Reinschrift der Vokalstimme als „Leicht bewegt“ (S. 4 oben links; Abbildung 2). Diese Charakterisierung wird unabhängig von der Veränderung des Grundmetrums bei der ersten Formulierung der Orchestereinleitung (S. 4 System 7 links; Abbildung 2) und der revidierten Version mit Begleitstimmen im Grundmetrum Sechzehntel (S. 3 oben links) beibehalten (die Tempoangabe $\text{♪} = \text{ca. } 144$ setzt Webern erst in der ersten Reinschrift hinzu). Insbesondere die Art der Niederschrift der ersten Formulierung, die zwischen 3/16- und 2/8-Takt alterniert (S. 4 System 7 rechts; Abbildung 6), ist aufschlussreich. Oben wurde bereits erläutert, dass Webern den beiden Versionen (Grundmetrum Halbe und Grundmetrum Sechzehntel) mutmaßlich kontrastierende Interpretationsansätze des Textes zugrunde legt. Allerdings suggeriert ein Grundmetrum 3/16 dem Interpreten eine eher rasche, kleingliedrige, vielleicht atemlose Spielweise. Webern denkt die Phrase aber nicht eilig oder gar gehetzt, sondern in ihrer Grundhaltung leicht und schwebend. Diese musikalische Intention drückt sich intuitiv in der Art der Niederschrift aus. Webern notiert diese Formulierung an einer freien Stelle des Skizzenblattes ohne direkten räumlichen Bezug zu der zuvor formulierten Passage. Er beginnt die Niederschrift in System 7 im rechten Drittel des Blattes (links der Niederschrift bleibt das Notensystem mit Ausnahme des äußeren linken Randes frei). Obwohl sich Webern darüber im Klaren sein müsste, dass er für eine vollständige Niederschrift der ersten Phrase den Raum für zwölf Töne benötigt, schreibt er die ersten Noten mit besonders großzügigen Abständen: bereits für die ersten beiden Noten d–fis benötigt er etwa

⁴⁷ Vgl. Neil Boynton, „Anton Webern, ‚Variationen op. 27‘. Gegenüberstellung der Handexemplare von Else Cross und Peter Stadlen“, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien: Böhlau, 2002, S. 101–111 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 3).

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 108 ff.

ein Drittel des zur Verfügung stehenden Platzes. Da er auch im weiteren Verlauf die Noten nur unwesentlich näher aneinander platziert, muss er den letzten Takt der Phrase („3/16“, Töne f-a) gedrängt auf verlängerten Notenlinien rechts des vorgedruckten Notensystems notieren. Sofern man nicht von einer Gedankenlosigkeit Webersn ausgeht, stellt sich die Frage, warum Webern gerade so disponiert, da er sowohl weiter links hätte beginnen oder den Abstand zwischen allen Noten hätte enger machen können. Der weite Abstand zu Beginn deutet meines Erachtens darauf hin, dass Webern in dieser Version zwar von schnelleren Grundwerten ausgeht, aber seine Vorstellung vom Gestus der Phrase beibehält. Die Niederschrift suggeriert eine Analogie von Zeitgefühl und Raumaufteilung: die musikalische Grundhaltung ist schnell, aber nicht flüchtig oder gehetzt, sondern mit Ruhe, und die großzügige Raumaufteilung unterstreicht diesen Gestus und den musikalischen Sinn jedes einzelnen Tones. Diese Grundhaltung manifestiert sich auch in der darüberstehenden zweiten Formulierung. Der Achtelton d („Kl“) wird mit einem Tenutostrich und zwei konträren dynamischen Anweisungen (*p; f*) versehen und rechts der Note vor dem Taktstrich notiert Webern ein Crescendo-decrescendo-Gabelpaar. Diese Note ist keine flüchtige Erscheinung sondern ein in sich gestalteter Klang. Möglicherweise antizipiert Webern mit dem offenen Raum zwischen Note und Taktstrich auch eine Begleitstimme, die er erst im nächsten Arbeitsschritt formuliert (in der endgültigen Version erklingt auf der dritten Zählzeit des ersten Taktes ein dreistimmiger Harfenakkord).

Solche minutiösen Aspekte von Webers Notationspraxis, die sich noch unterhalb der Phrasierungsebene bewegen, geben durch ihre graphische Gestaltung Hinweise auf den intendierten musikalischen Ausdruck. So methodologisch angreifbar Analogieschlüsse zwischen dem von einem Komponisten (mutmaßlich) intendierten musikalischen Ausdruck und der graphischen Gestik seiner autographen Niederschrift zunächst wirken mögen, so steht doch außer Frage, dass mittels der durch die critique génétique entwickelten Ansätze philologischer Untersuchung Bedeutungsebenen aufgezeigt – und im besten Fall überzeugend aufgeschlossen werden können –, die die Ergebnisse herkömmlicher Editionsphilologie und Strukturanalyse zu ergänzen vermögen. Die Lesart solcher, an das autographhe Schriftbild gebundener Bedeutungsschichten bedarf eines hohen interpretatorischen Aufwandes, ohne dass eine Untersuchung immer zu überzeugenden Ergebnissen gelangen würde. So bieten beispielsweise einerseits diejenigen Skizzen, die einen sehr gradlinigen Kompositionssprozess dokumentieren oder einem sehr normierten Muster folgen, häufig nur spärliche Anhaltspunkte zur Erschließung des sogenannten Metatextes. Andererseits schließen sich die minutiösen Hinweise sehr gehalt- und informationsreicher Quellen nicht notwendig zu einem sinnhaften Metatext zusammen. Um sich dieser Bedeutungsschicht annähern zu können, müssen sich in einer Interpretation rationale Analyse und die suggestive Überzeugungskraft, die von der sinnlichen Anschaulichkeit und nuancierten Gestik materieller Spuren ausgeht, zu einer neuen Sinnschichten öffnenden Erkenntnis zusammenschließen.

Unspielbare Meisterleistung Zu Webers Klavierauszug von Alfredo Casellas *Paganiniana* op. 65

Monika Kröpfl

Als Hilfsmittel im Studium, zum gemeinschaftlichen Musikausüben, als zusätzliches Angebot der Verbreitung eigener und fremder Kompositionen – innerhalb von Anton Webers musikalischer Praxis spielten Klavierauszüge von Beginn seiner musikalischen Sozialisierung an eine nicht unbeträchtliche Rolle.

Obwohl von Webern als ungeliebte Arbeit verstanden, vor allem, wenn es ihn vom eigenen Komponieren abhielt, bedeutete ihm das Erstellen von Klavierauszügen im Auftrag der Universal Edition (UE) auch finanzielle Hilfe, auf die er besonders seit Ausbruch des Zweiten Weltkrieges angewiesen war.¹ Die Erarbeitung von insgesamt drei Auszügen fiel in die Zeit von 1939 bis 1942, von denen aber nur zwei, jene zu den Opern *Johanna Balk* von Rudolf Wagner-Régeny² und zu Othmar Schoecks *Das Schloß Dürande*³ auch tatsächlich im Druck erschienen. Webern wird als Bearbeiter nicht genannt.⁴

Im Sommer 1942 bekam Webern von Alfred Schlee, dem Direktor der UE, das Angebot zur Bearbeitung von Alfredo Casellas Orchestersuite *Paganiniana* op. 65 für Klavier. Die autographen Reinschriften sind im Archiv der UE in Wien aufbewahrt, doch der Auszug wurde nie gedruckt. Das größtenteils in Form von schriftlichen Korrespondenzen vorliegende Quellenmaterial zum Entstehungskontext bietet bisher unbekannte Informationen zur Chronologie und liefert Einblicke in das Beziehungsgeflecht zwischen dem Verleger als Auftraggeber, dem Bearbeiter und dem Komponisten des Originalwerks. Im Folgenden sollen die Vorgänge rund um das Entstehen von Webers *Paganiniana*-Klavierauszug dokumentiert werden. Bevor allerdings Casellas Orchesterwerk im Mittelpunkt der Betrachtung steht, werden die vielfältigen Einsatzfelder von Klavierauszügen und deren Bedeutung innerhalb von Webers Umfeld umrissen.

In ihrer Funktion als Bearbeitungen boten Klavierauszüge die Möglichkeit, im Rahmen des Studiums (unabhängig vom direkten Konzerterlebnis) Musik in ihrer Faktur kennenzulernen und sie zu rezipieren.⁵ So lernte der Schüler Webern unter Edwin Komauers Leitung in Klagenfurt die Symphonien Gustav Mahlers und Anton Bruckners zuerst im Klavierauszug kennen, noch bevor er später in Wien die Möglichkeit hatte, diese Werke in Originalbesetzung zu hören: „Hatte endlich Gelegenheit eine Mahlerische Symphonie [i. e. die zweite Symphonie; M. K.] kennen zu

1 | Vgl. Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich: Atlantis, 1980, S. 475, 485 f., 499.

2 | Rudolf Wagner-Régeny, *Johanna Balk*, Klavierauszug, Wien: Universal Edition, 1941 (U. E. 11.230).

3 | Othmar Schoeck, *Das Schloß Dürande*, Klavierauszug, Wien: Universal Edition, 1942 (U. E. 11.327).

4 | Siehe Moldenhauer, *Anton von Webern* (Anm. 1), S. 486.

5 | Vgl. Rainer J. Schwob, *Klavierauszug und Klavierskizze bei Alban Berg. Untersuchungen zur Rolle des Klaviers als „Hilfsmittel“*, Anif/Salzburg: Müller-Speiser, 2000, S. 14.

lernen, natürlich im Klavierauszug. Mir gefiel sie sehr gut. Besonders der erste Satz imponierte mir.“ Im selben Brief an seinen Cousin Ernst Diez berichtet er weiter: „Bruckners VIII. [...] mit Komauer vierhändig zu spielen ist ein Hochgenuss. Überhaupt die heurigen Klavierstunden sind für mich immer was grossartiges. Komauer ist auch sehr zufrieden mit mir.“⁶ Später, im Laufe seines Studiums am Musikwissenschaftlichen Seminar bei Guido Adler, blieb das selbstständige Musizieren didaktisches Mittel innerhalb der Ausbildung. Darüber berichtet Egon Wellesz in seinen Memoiren:

Im Seminar hatte Adler 1906/07 die Analyse der letzten Quartette Beethovens angesetzt, und das Quartett op. 130 in B-Dur Webern und mir übertragen. Wir waren beide keine großen Pianisten und mußten, so gut wir es konnten, vierhändig Satz für Satz durchspielen. Dann analysierte abwechselnd jeder von uns einen Satz[; dabei] gingen [wir] einzig auf die Besprechung der Technik des Werkes ein. Diese Methode war zu Beginn des Jahrhunderts noch ungewohnt. Webern und ich hatten sie in Gesprächen und im Unterricht von Schönberg gelernt.⁷

Zu den obersten Prämissen zählte für den Lehrer Arnold Schönberg, eine kompositorisch-musikalische Handwerkslehre im Sinne eines „Darstellungssystems“⁸ statt eines „Regelwerkes“ zu vermitteln, innerhalb dessen die Studierenden geschult und sensibilisiert werden sollten, den musikalischen Gehalt zu erfassen, ein kompositorisches Problem unter verschiedenen Gesichtspunkten zu betrachten, die Vielfalt der Lösungsmöglichkeiten zu erkennen und im Durchlaufen vieler solcher Aufgaben schließlich zum Ausdruck einer eigenständigen kompositorischen Persönlichkeit zu gelangen, und das möglichst frei von ästhetischen Zwängen und vorgefertigten Meinungen⁹ – eine, wohl auch für das Erstellen von Klavierauszügen, essenzielle Qualität. Zu den musiktheoretischen Grundlagen zählten Harmonielehre und Kontrapunkt, die Instrumentationslehre gehörte zum späteren Lehrstoff.¹⁰

Klavierauszüge fungierten innerhalb von Schönbergs Unterricht jedoch nicht nur als didaktisches Hilfsmittel, sondern die Schüler sollten diese selbst erstellen oder umgekehrt Klavierauszüge instrumentieren.¹¹ Von Alban Berg etwa ist ein fragmentarischer Studienauszug zur *Verklärten Nacht* erhalten.¹² Auch Webern arbeitete an Klavierauszügen von Werken Schönbergs.¹³ Moldenhauer gibt als Bearbeitungszeit eines solchen Auszuges zu den *Sechs Orchesterliedern* op. 8 Juli und August 1910 an.

6 | Brief von Webern an Ernst Diez, 20. Februar 1901 [recte: 1902], Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Anton Webern.

7 | Egon und Emmy Wellesz, *Egon Wellesz. Leben und Werk*, hg. von Franz Endler, Wien: Zsolnay, 1981, S. 40 f.

8 | Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Leipzig-Wien: Universal Edition, 1911, S. 1–7.

9 | Sointu Scharenberg, *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken: Pfau, 2002, S. 48–53.

10 | Vgl. Schwob, *Klavierauszug und Klavierskizze bei Alban Berg* (Anm. 5), S. 46.

11 | Ebd., S. 51.

12 | Ebd., S. 56. Vgl. den gesamten Abschnitt II. A. „Alban Bergs Arbeiten für Arnold Schönberg und die Universal Edition“, S. 54–101.

13 | Vgl. Moldenhauer, *Anton von Webern* (Anm. 1), S. 665 f.

Über den Fortgang seiner Arbeit ist aus Briefen Webers zu erfahren,¹⁴ der am 16. Juli an Schönberg schreibt: „,Natur‘ und ‚Wappenschild‘ sind fertig. [...] Ich mache die Auszüge so leicht als möglich. [...]“¹⁵ Schönberg selbst arbeitete 1897 unter Aufsicht Alexander Zemlinskys an einem Klavierauszug zu dessen Oper *Sarema*,¹⁶ und noch 1910 wurde er von der UE zur Aufbesserung seines Einkommens zu derartigen Arrangements verpflichtet. Doch waren diese – auch zu eigenen Werken – oft nicht Endprodukt, sondern Ausgangspunkt für besser spielbare Klavierauszüge, begründet möglichweise in Schönbergs mangelnder technischer Kenntnis des Klavierspiels.¹⁷ Jedenfalls waren Klavierauszüge für Verlage wie Komponisten gleichermaßen ökonomisch von Vorteil, da sie es Interessierten ermöglichen, außerhalb des Konzertsaales Musik zu rezipieren und vor allem selbst zu musizieren – eine bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Wiener Adels- und Bürgerhäusern etablierte Tradition des privaten musikalischen Dilettierens am Klavier,¹⁸ die auch noch Webern im Studium von Schönbergs Werken pflegte: „Heute spielten wir (Berg u. ich) die Kammersymphonie aus Bergs Auszug. Die Erkenntnis Deiner Werke gehört mir zu den heiligsten Dingen.“¹⁹

Schönberg selbst stand Klavierauszügen allerdings auch skeptisch gegenüber, weil wesentliche Momente der Musik, wie insbesondere Aspekte von Polyphonie und Klangfarbe, nur sehr unvollkommen zur Geltung kommen können. Klavierauszüge waren daher für ihn vor allem ein Hilfsmittel zum Einüben einer Partie und konnten allenfalls einem Dirigenten einen unvollkommenen Klangeindruck verschaffen.²⁰ 1923 schrieb er in der Zeitschrift *Die Musik* über den „modernen Klavierauszug“:

¹⁴ | Vgl. ebd., S. 665. Wie aus den Briefen von Webern an Schönberg abzuleiten ist, wird der Großteil der Arbeit im Juli abgeschlossen worden sein. Vgl. dazu etwa den Brief von Webern an Schönberg, 10. August 1910 (Library of Congress, Washington, D. C.; zitiert nach dem Scan im Arnold Schönberg Center, Wien [www.schoenberg.at/scans/DVD112/21825-2.jpg (Zugriff: 19. Juli 2015)]).

¹⁵ | Brief von Webern an Schönberg, 16. Juli 1910 (Library of Congress, Washington, D. C.; zitiert nach dem Scan im Arnold Schönberg Center, Wien [www.schoenberg.at/scans/DVD112/21820-4.jpg (Zugriff: 19. Juli 2015)]).

¹⁶ | Ernst Hilmar, „Zemlinsky und Schönberg“, in: Alexander Zemlinsky. *Tradition im Umkreis der Wiener Schule*, hg. von Otto Kolleritsch, Graz: Universal Edition, 1976 (Studien zur Wertungsforschung 7), S. 55–79, hier S. 58 f.

¹⁷ | Vgl. Schwob, *Klavierauszug und Klavierskizze bei Alban Berg* (Anm. 5), S. 35.

¹⁸ | Siehe dazu etwa Carl Dahlhaus, „Bürgerliche Musikkultur“, in: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber, 1989 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), S. 34–43; Theophil Antonicek, „Biedermeierzeit und Vormärz. I. Das Musikleben. 1. Liebhaber und Professoren“, in: *Musikgeschichte Österreichs*, hg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, Band 2, Wien: Böhlau, 1995, S. 280–286; Gabriele Busch-Salmen: „Hausmusik“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neu bearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band 4, Kassel und Stuttgart: Bärenreiter und Metzler, 1996, Sp. 227–234, hier Sp. 231; Schwob, *Klavierauszug und Klavierskizze bei Alban Berg* (Anm. 5), S. 13–18; Marc-André Roberge, „From Orchestra to Piano: Major Composers as Authors of Piano Reductions of Other Composers‘ Works“, in: *Notes*, Second Series 49/3 (1993), S. 925–936.

¹⁹ | Brief von Webern an Schönberg, 11. Februar 1915 (Library of Congress, Washington, D. C.; zitiert nach dem Scan im Arnold Schönberg Center, Wien [www.schoenberg.at/scans/DVD112/18243-1-2.jpg (Zugriff: 19. Juli 2015)]). Vgl. auch den Brief von Webern an Schönberg, 26. Mai 1914 (ebd. [www.schoenberg.at/scans/DVD114/22071-2.jpg (Zugriff: 19. Juli 2015)]).

²⁰ | Vgl. Ullrich Scheideler, „Die Bedeutung von Particell und Klavierauszug für die Arnold Schönberg Gesamtausgabe – am Beispiel des Monodramas *Erwartung op. 17*“, in: *Musikdition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis*, hg. von Helga Lühning, Tübingen: Niemeyer, 2002 (Beihefte zu *editio 17*), S. 165–186, hier S. 168 f.

1 Ein Klavierauszug entsteht nicht wie ein Kunstwerk: aus unbekannten Ursachen, sondern wie ein Gebrauchsgegenstand: aus bekannten Gründen; zu einem bestimmten Zweck. [...] 3 [...] Trotzdem aber sollte der Klavierauszug nur gleichen: der Ansicht einer Plastik von nur einem Gesichtspunkt aus. 4 Die Absicht, einen Gebrauchsgegenstand für viele Zwecke gleichmäßig brauchbar zu machen, verdirtb ihn meist vollständig: er ist für keinen geeignet. Soll ein Klavierauszug dienen: zum Lesen oder zum Spielen; zum Vorspielen oder zum Begleiten; soll er sein: Reduktion, Transkription, Arrangement, Paraphrase oder Bearbeitung? Kann er denn all das gleichzeitig sein? [...] 7 Wer für Klavier schreibt, sollte nie vergessen, daß selbst der beste Klavierspieler nur zwei Hände hat, denen aber zwei Füße, die er leider auch hat, teils hindernd im Weg stehen, teils fördernd unter die Arme greifen. [...] Diese Füße machen, im Zusammenhang mit den zugehörigen Pedalen, das Klavierspiel immer mehr zu einer Kunst, Gedanken zu verbergen, ohne sie zu haben. Diesen Umstand muß, wie gesagt, berücksichtigen, wer für Klavier schreiben will. Und das geht nur, indem man möglichst dünn schreibt: möglichst wenig Noten.²¹

Alfredo Casella zählt zu den populärsten italienischen Komponisten und Pianisten des 20. Jahrhunderts, neben Arturo Toscanini ist er der wohl „bedeutendste musikalische Gesandte[] seines Landes“,²² der sich um einen internationalen Dialog innerhalb der zeitgenössischen Musik bemühte. Und es war ihm bei aller Weltoffenheit ein Anliegen, eine genuin nationale italienische Musik zu etablieren, die durch „Objektivität, Optimismus und eine unerschöpfliche Spiel- und Bewegungsfreude“, geprägt war²³ und sich in der Verwendung von Modellen altitalienischer Musik oder im unmittelbaren Bezug zu Frescobaldi, Monteverdi, Vivaldi, Scarlatti, Paganini und Rossini niederschlug. Zuweilen brachte ihm seine „Musik über Musik“²⁴ den Vorwurf fehlender Originalität und Erfindungsarmut ein. Casella widmete sich aber nicht nur der zeitgenössischen Musik – so wurde die 1923 durch ihn und Malipiero ins Leben gerufene Corporazione delle nuove musiche als italienische Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) anerkannt –, er transkribierte und verlegte auch Werke von Scarlatti oder Clementi.²⁵ Seine Idee einer nationalen Musik begünstigte die Nähe zu faschistischen Denkansätzen. Dem Duce zollte Casella Tribut mit seiner ihm gewidmeten Oper *Il deserto tentato* op. 60 (1936/37) zur Verherrlichung des Abessinien-Feldzuges.²⁶ In seinem kompositorischen Werk durchlief der enthusiastische Mahler-Verehrer, Fauré-Schüler und Ravel-Freund laut eigenem Verständnis drei Phasen. Die Komposition der *Paganiniana* fällt in seine „terza maniera“ (1920–1944), in der er zum, wie Jürg Stenzl feststellt, „Muster eines Neoklassikers“ wurde.²⁷

21| Max Broesike-Schoen, „Der moderne Klavierauszug. Eine Rundfrage“, in: *Die Musik* 16/2 (1923), November, S. 81–97, Schönbergs Beitrag auf S. 96 f. Siehe einen Scan mit kleinen Korrekturen Schönbergs im Arnold Schönberg Center, Wien (www.schoenberg.at/schriften/T14/T14_50/T14_50_96.jpg und [T14_50_97.jpg](http://www.schoenberg.at/schriften/T14/T14_50/T14_50_97.jpg) [Zugriff: 1. Oktober 2015]).

22| Jürg Stenzl, *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono. Italienische Musik 1922–1952: Faschismus – Resistenza – Republik*, Laaber: Laaber 1998, S. 130.

23| Dietrich Kämper, „Casella, Alfredo“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Anm. 18), Personen-teil, Band 4, Kassel und Stuttgart: Bärenreiter und Metzler, 2000, Sp. 348–357, hier Sp. 355.

24| Stenzl, *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono* (Anm. 22), S. 130 und 128.

25| Kämper, „Casella“ (Anm. 23), Sp. 351 f.

26| Stenzl, *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono* (Anm. 22), S. 128–132, 137 f.

27| Ebd., S. 57–60, hier S. 59.

Der aus Turin gebürtige Casella, im selben Jahr wie Webern geboren, verstarb 1947 in Rom. Beide Komponisten waren einander persönlich bekannt. Casellas Bearbeitung der siebten Symphonie Mahlers für Klavier zu vier Händen hörte Webern im ersten Konzert des Vereins für musikalische Privataufführungen.²⁸ Zu einem Zusammentreffen beider kam es spätestens im Rahmen eines Sonderkonzerts zu Ehren Maurice Ravels am 23. Oktober 1920 ebenfalls im Verein für musikalische Privataufführungen. An diesem Abend wurden neben anderen Werken die *Valses nobles et sentimentales* auf zwei Klavieren durch Ravel und Casella vorgetragen. Von Webern standen die *Vier Stücke für Geige und Klavier* op. 7 auf dem Programm.²⁹ Ebenso trafen sich beide persönlich im Rahmen des IGNM-Festes in Zürich 1926, wo Webers *Fünf Orchesterstücke* op. 10 zur Uraufführung gelangten.³⁰ In Siena wurde im Rahmen eines Konzerts der IGNM Webers Streichtrio op. 20 zu Gehör gebracht, das einen Tumult ausgelöst hatte, von Casella aber verteidigt worden sein soll.³¹

Alfredo Casella schrieb sein Opus 65 *Paganiniana. Divertimento per Orchestra su musiche di Nicolò Paganini* als Auftragskomposition zum hundertjährigen Bestehen der Wiener Philharmoniker. Das viersätzige Orchesterstück, komponiert von Oktober 1941 bis Februar 1942, trägt die Satzbezeichnungen Allegro agitato, Polacchetta, Romanze und Tarantella.³² Er schuf damit ein symphonisches Werk, das von der Virtuosität des Orchesters, der einzelnen Instrumentengruppen und dem Einsatz einer reichen Klangpalette lebt. Die thematische Satzstruktur bilden hauptsächlich Motive aus Werken Paganinis. Im vierten Satz verwendet Casella motivisches Material aus Rossinis *La Danza – Tarantella Napoletana* (aus *Les soirées musicales*).³³ In einer „Nota“ benennt Casella den Großteil der von ihm entlehnten Themen und deren Einsatz in *Paganiniana*.³⁴ Auch das Vorwort zur gedruckten Partitur folgt inhaltlich diesen Ausführungen.

28| Moldenhauer, Anton von Webern (Anm. 1), S. 206 f.

29| Vgl. ebd., S. 213 und die entsprechende Ankündigung in der *Neuen Freien Presse*, 23. Oktober 1920, S. 8.

30| Moldenhauer, Anton von Webern (Anm. 1), S. 264 f.

31| Vgl. Moldenhauer, Anton von Webern (Anm. 1), S. 292, sowie Stenzl, Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono (Anm. 22), S. 38.

32| Alfredo Casella, *Paganiniana. Divertimento per orchestra su musiche di Nicolò Paganini* op. 65, Wien: Wiener Philharmonischer Verlag / Universal Edition, 1944 (U. E. / Ph. P. 377). Das mit „Roma 15 ottobre 1941 – 23 febbraio 1942“ datierte Autograph befindet sich in der Fondazione Giorgio Cini, Venedig, Archivio Alfredo Casella.

33| Brief von Casella an Schlee, 6. November 1941 (Wienbibliothek im Rathaus, Archiv der Universal Edition, Wien): „Paganiniana va très bien. Je pense vous l'apporter finie en janvier [sic] à Vienne. Je vous prie encore d'une chose. De bien vouloir remercier en mon nom le directeur de la Maison Peters lequel m'a envoyé – sur la demande du Prof. Schünemann de Berlin) [sic] une précieuse photocopie de la Tarantelle de Rossini qui se trouve à la Staatsbibliothek de Berlin et dont j'avais besoin pour mon finale.“

34| Alfredo Casella, „Nota“ [1942?] (Fondazione Giorgio Cini, Venedig, Archivio Alfredo Casella): „L'Allegro agitato“ è costruito su temi appartenenti ai Capricci n. 5 (n. 1 della partitura), n. 12 (n. 10 idem), n. 16 (n. 13 idem), e n. 19 (24 idem). La ‘Polacchetta’ è tolta in parte da uno dei tre quartetti op. 5 per violino, viola, chitarra e violoncello. La intera melodia della romanza [Einfügung: (particolarmente interessante tanto per certi riflessi beethoveniani quanto per i suoi accenni profetici alla ‘Traviata’ ed alla ‘Casta Diva’ belliana)] forma la seconda parte della ‘sonata’ per violino ed orchestra intitolata ‘La primavera’, il cui autografo appartiene al Dott. Fritz Reuther di Mannheim. Il finale prende le mosse da una tarantella per violino e piccola orchestra [Einfügung: il cui autografo si] trova alla ‘Staatsbibliothek’ di berlino la comunicazione [del quale manoscritto] particolarmente preziosa in tempi di guerra, debbo alla cortesia del prof. Georg Schünemann). Un altro tema del medesimo finale è [Einfügung: infine] tolto dal finale di un altro quartetto per tre archi e chitarra dell’ op. 5.“

Schon während der Arbeit an *Paganiniana* hielt Casella seinen Verleger Alfred Schlee über den Kompositionsfortschritt auf dem Laufenden. So teilte er ihm im November 1941 mit: „L'œuvre est – je crois du moins – très amusante et de grand effet. Les thèmes sont tous inconnus (ou à peu près) [...] La pièce durera en tout environ un I/4 d'heure.“³⁵ Am 22. Februar 1942 äußerte er sich befriedigt über den letzten Satz: „[...] Je suis très content du finale (Tarantella) lequel m'a cependant donné assez de peine. Je pense que ce sera un bon succès“³⁶ und berichtete wenige Tage später: „[...] *Paganiniana* est terminée [...].“³⁷

Am 14. April 1942 gelangte das Orchesterwerk unter Karl Böhm im Philharmoniker-Festkonzert im Großen Musikvereinssaal zur Uraufführung, neben einem *Festlichen Prolog* von Henk Badings, den *Alt-Wiener-Serenaden* von Joseph Marx und Ludwig van Beethovens siebenter Symphonie. Laut Programmheft wurde auf den Einfluss Bruckners im Werk des Niederländers Badings aufmerksam gemacht. Dieser war nach der deutschen Invasion der Niederlande 1940 gemeinsam mit dem Dirigenten Mengelberg im Beratungsausschuss für die niederländische Kulturmutter tätig, 1941 wurde er zum Direktor des Reichskonservatoriums in Den Haag (ehem. Königliches Konservatorium) ernannt.³⁸ Durch die musikalische Präsenz Casellas wurde wohl auch auf künstlerischem Wege die Achse nach Rom bekräftigt; außerdem sollte gezeigt werden, „wie viele und welche symphonische Möglichkeiten“ in einem italienischen Werk zu finden seien. Joseph Marx, unangefochtene Größe im österreichischen Musikleben und dort meistaufgeführter zeitgenössischer Komponist in den 1930er und 1940er Jahren,³⁹ huldigte mit seinem Werk der Musikstadt Wien und seinem „Meisterorchester“.⁴⁰ Überhaupt wurde die Jubiläumsfeier anlässlich des hundertjährigen Bestehens der Wiener Philharmoniker, den Plänen des Reichstattthalters Baldur von Schirach zufolge, als „Fest europäischer Orchesterkultur“ positioniert, innerhalb dessen sich die Wiener Philharmoniker nicht nur als Aushängeschild der „Musikstadt“ Wien, sondern auch als das europäische Orchester schlechthin zu präsentieren und als quasi Gegenpol zu den Berliner Philharmonikern vorstellen sollten.⁴¹

35| Brief von Casella an Schlee, 22. November 1941 (Wienbibliothek im Rathaus, Archiv der Universal Edition, Wien).

36| Brief von Casella an Schlee, 22. Februar 1942 (Archiv der Universal Edition im Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien).

37| Brief von Casella an Schlee, 27. Februar 1942 (Archiv der Universal Edition im Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien).

38| Leo Samama, „Badings, Henk“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Anm. 18), Personenteil, Band 1, Kassel und Stuttgart: Bärenreiter und Metzler, 1999, Sp. 1601–1607, hier Sp. 1602.

39| Vgl. dazu Monika Kröpfl, „Ich [habe] niemals einer anderen Partei angehört [...] als der Partei der Begabten!“ Joseph Marx im Spiegel der austrofaschistisch-ständestaatlichen und nationalsozialistischen kulturpolitischen Konzepte“, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 55 (2009), S. 337–348.

40| Inhalt des Programmheftes zitiert nach Carmen Ottner, „... eine Heimat der Musik. Uraufführungen von Symphonien, symphonischen Orchesterwerken im Wiener Musikverein (1900–1945)\“, in: *Das Ende der Symphonie in Österreich und Deutschland (1900–1945). Symposium 2012*, hg. von Carmen Ottner, Wien: Doblinger, 2014 (Studien zu Franz Schmidt 17), S. 208–233, hier S. 226. Siehe hier auch eine Abbildung des Plakats zum Fest-Konzert.

41| Fritz Trümpy, *Politiserte Orchester. Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester im Nationalsozialismus*, Wien: Böhlau, 2011, hier insbesondere das Kapitel 5.5 „Feierlich gegen Berlin: Das Jubiläum der Wiener Philharmoniker von 1942“, S. 192–200.

Die Resonanz auf Casellas Komposition war durchaus positiv, durch den Vortrag des „klangschönen, erfreulichen Virtuosenstück[es]“⁴², so ein Kritiker, wurde dem Orchester Gelegenheit geboten, „seine Meisterschaft unter Beweis zu stellen [...]“.⁴³ Auch Alfred Schlee gratulierte dem Komponisten schriftlich:

Paganiniana ist ein Meisterwerk. Alle waren sich darüber einig, dass diese Partitur zu Ihren schönsten gehört, wenn sie nicht überhaupt die interessanteste, beschwingteste und gelungenste ist. Alle Musiker waren von dem Geist und dem Können enthusiastisch.⁴⁴

Allerdings sparte Schlee auch Kritik nicht aus, wenn er Casella, in Reaktion auf den anscheinend doch nicht so ganz stürmisch ausgefallenen Beifall, in diesem Brief die Frage stellte, ob „vielleicht noch ein schmissiger Schlus satz [sic] hinzugefügt werden sollte, da der IV. Satz mehr den Charakter eines Scherzos als eines Ecksatzes hat.“ Casella lehnte dies strikt ab,⁴⁵ worauf Schlee nichts anderes übrig blieb, als sich dem künstlerischen Urteil des Komponisten zu fügen und „zufrieden“ zu sein.⁴⁶ Die gedruckte Partitur weist als Erscheinungsjahr 1944 aus.⁴⁷ Ein Ballett *La Rosa del sogno* – in dem er auch die Musik der *Paganiniana* verarbeitete – beendete Casella im Dezember 1942. Es erschien als sein Opus 67 noch vor *Paganiniana* ebenfalls bei der UE.

Bereits eineinhalb Monate nach der Uraufführung wurde Casella von Schlee über das große Interesse an einem Klavierauszug der *Paganiniana* informiert.⁴⁸ Der Auftrag zur Erstellung dieser Bearbeitung erging am 13. August 1942 an Anton Webern,⁴⁹ der am 15. August antwortete, diese – laut Schlee – „besondere heikle Aufgabe“⁵⁰ übernehmen zu wollen.⁵¹ Gegenüber Hildegard Jone und Josef Humplik kündigte er die Unterbrechung der Komposition seiner zweiten Kantate op. 31 an, da ihn Brotarbeit dazu zwinge.⁵² Bereits Mitte Oktober gab Webern seinem Auftrag-

-
- 42| Bruno Prohaska, „Die Jahrhundertfeier der Philharmoniker. Drei Uraufführungen unter Dr. Karl Böhm“, in: *Das kleine Blatt* 16/105 (16. April 1942), S. 7.
- 43| Hans Salaschek, „Festliche Uraufführungen“, in: *Volks-Zeitung*, 88/105 (16. April 1942), S. 5.
- 44| Brief von Schlee an Casella, 17. April 1942 (Fondazione Giorgio Cini, Venedig, Archivio Alfredo Casella).
- 45| Brief von Casella an Schlee, 23. Juli 1942 (Archiv der Universal Edition im Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien).
- 46| Brief von Schlee an Casella, 12. August 1942 (Fondazione Giorgio Cini, Venedig, Archivio Alfredo Casella).
- 47| Brief von Schlee an Casella, 15. September 1945 [sic] (Fondazione Giorgio Cini, Venedig, Archivio Alfredo Casella): „Die Partitur von ‚Paganiniana‘ ist gedruckt, liegt aber noch in der Druckerei zum Binden. Bei der nächsten Gelegenheit erhalten Sie Exemplare.“
- 48| Brief von Schlee an Casella, 1. Juni 1942 (Fondazione Giorgio Cini, Venedig, Archivio Alfredo Casella).
- 49| Brief von Schlee an Webern, 13. August 1942 (Archiv der Universal Edition im Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien). Vgl. dazu auch die Briefe von Schlee an Casella vom 12. August und 3. September 1942 in denen er die Auftragserteilung zur Erstellung des Auszuges ankündigt bzw. bestätigt (Fondazione Giorgio Cini, Venedig, Archivio Alfredo Casella).
- 50| Brief von Schlee an Webern, 13. August 1942 (Anm. 49).
- 51| Brief von Webern an Schlee, 15. August 1942 (Archiv der Universal Edition im Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien).
- 52| Anton Webern, *Briefe an Hildegard Jone und Josef Humplik*, hg. von Josef Polnauer, Wien: Universal Edition, 1959, S. 50 (4. September 1942).

geber Bescheid, dass drei Stücke beendet seien und an dem vierten gearbeitet würde. Dieses erfordere „besonders viel Überlegung“, so teilte er ihm mit, und begründete seine sorgfältige Arbeitsweise damit, dass mit Übereilung nichts getan sei: „Gut Ding.....“⁵³ Tatsächlich legt auch das mit Bleistift notierte Autograph den Kompositionsvorgang in zwei Etappen nahe: Webern fasste auf dem Titelblatt die Sätze 1–3 (S. 1–31) zusammen und benannte das Finale (S. 37–56) auf einem Zwischenblatt (S. 35) extra.⁵⁴ Wie sehr Webern durch diese Beschäftigung aus seiner eigenen Kompositionarbeit gerissen wurde, teilte er allerdings nicht seinem Verleger, sondern dem in Freundschaft verbundenen Willi Reich mit:

[I]ch hätte Ihnen lieben Brief vom 26. IX. gern früher beantwortet, [...], doch ich mußte wieder einmal „schuften“ und wollte diese Arbeit so rasch als möglich hinter mich bringen. Von Zeit zu Zeit wird eben unter den gegenwärtig für mich gegebenen Verhältnissen derartiges notwendig. Aber, ich habe es schon wieder hinter mir. Nun setze ich wieder die Arbeit an meinem „Oratorium“ fort.⁵⁵

Casella war zunächst nicht bekannt, wer die Bearbeitung seines Werkes übernahm. Dieses Geheimnis wurde allerdings in einem Brief vom 2. Oktober 1942 gelüftet:

Nun etwas sehr Lustiges: Unserer Vereinbarung gemäss habe ich hier den Klavierauszug der „Paganiniana“ in Auftrag gegeben. Das erste Stück ist bereits fertig. Es ist ganz grossartig gelungen. Wenn sie mir schwören, es niemandem zu verraten, sage ich Ihnen auch, wer ihn gemacht hat: Webern. Er hat es dabei zustande gebracht, alles hereinzu bringen und es trotzdem so zu setzen, dass es ein reines, glänzendes, wohlklingendes Klavierstück geworden ist. Das ist eine Meisterleistung ganz besonderer Art. Sobald alles fertig ist, werde ich Ihnen das Manuskript schicken. Ich bin überzeugt, dass Sie begeistert sein werden. Ich glaube, wir können die Stücke dann als konzertfähige neue Klavierkompositionen von Ihnen herausgeben. Ich bitte Sie noch einmal niemandem gegenüber zu erwähnen, dass Webern es gemacht hat. Er will unbedingt anonym bleiben.⁵⁶

Weswegen Webern anonym bleiben wollte, darüber kann nur gemutmaßt werden. Aus dem Blickwinkel des Komponisten könnte er seine Bearbeitungs-Leistung als keine genuin künstlerische betrachtet und diese somit für sich als minderwertig eingeschätzt haben. Außerdem ist fraglich, ob Webern einer durchaus auf effektvolle Klangwirkungen zielenenden Komposition des sogenannten Neoklassizismus (den er, laut Moldenhauer, verabscheute) überhaupt künstlerischen Anspruch abgewinnen konnte.⁵⁷ Abgesehen davon reduzierte der Klavierauszug – im Sinne Schönbergs –

53| Brief von Webern an Schlee, 17. Oktober 1942 (Wienbibliothek im Rathaus, Archiv der Universal Edition).

54| Universal Edition, Wien, Historisches Archiv. Titelseite System 2–6: „A. Casella [rechts] | ,Paganiniana‘ | I. – III. [Mitte]“; Seite 35 System 1–2 rechts: „A. Casella | ,Paganiniana‘ | Finale“.

55| Brief von Webern an Willi Reich, 11. November 1942 (Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Anton Webern).

56| Brief von Schlee an Casella, 2. Oktober 1942 (Archiv der Universal Edition im Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien).

57| Vgl. Moldenhauer, *Anton von Webern* (Anm. 1), S. 487.

ein Kunstwerk ohnehin zu einem Gebrauchsgegenstand, den der Bearbeiter Webern nur aufgrund seiner finanziell prekären Lage, als notwendiges Übel, zu erstellen hatte. Für Webern hätte es daher keinen Grund gegeben, sich als Autor zu präsentieren.

Am 24. November 1942 sandte Schlee den vierten und letzten Satz der Webern'schen *Paganiniana*-Bearbeitung an Casella⁵⁸ und teilte ihm noch am 18. Dezember mit, dass er dem Bearbeiter des Auszugs gerne eine kleine Beteiligung am Verkauf gegeben hätte.⁵⁹ Dieser wiederum zeigte sich über das Ergebnis ganz und gar nicht begeistert und schrieb Alfred Schlee am 15. Jänner 1943 folgende Absage:

Pour ce qui concerne l'arrangement de v. Webern, nous avons, ensemble avec mon disciple Scarpini, proecdé [sic] à une refonte complète de cette transcription, laquelle – en beaucoup d'endroits – était injouable. Scarpini a réécrit tout le manuscript, et [...] j'envoie aujourd'hui même à Carisch, pour qu'on vous le réexpédie – l'original de v. W. et la nouvelle reduction de Scarpini, laquelle sera celle qu'il faudra graver. [...] L'arrangemente [sic] ainsi est difficile, [...] mais enfin il sera très amusant à jouer pour les virtuoses.⁶⁰

Schlee akzeptierte die Forderung Casellas, obwohl er große Schwierigkeiten darin sah, den ersten und letzten Satz der *Paganiniana* leichter ausführbar zu setzen und fragte: „Was bleibt dann übrig?“⁶¹

Was sich für den einen als „Meisterleistung“ präsentierte, erwies sich für den anderen als „unspielbar“. Webern wurde eine Komposition für Orchester zur Bearbeitung angeboten, geschrieben für die Wiener Philharmoniker, die damit ihre musikalische Qualität vor allem in der spieltechnischen Brillanz jeder einzelnen Instrumentengruppe entfalten und zur Schau stellen konnten. Der Satzbau wird durch einen meist blockartigen Ablauf im Wechsel der Instrumentengruppen bestimmt. Casella, der selbst ein Lehrbuch *Die Technik des modernen Orchesters* mitverfasste,⁶² legte Wert auf akustische Effekte und deren „gefühlvolle“ Darbietung, die er auch in der Partitur durch zahlreiche Anweisungen betonte: Mit „con bravura ed impeto“ überschreibt er etwa den Einsatz der ersten Violinen mit dem Thema aus Paganinis Violin-Caprice Nr. 5, mit „grazioso, ma pò melanconico [sic]“ das eröffnende Oboen-Motiv der *Polacchetta*. Zum Charakter der *Tarantella* und deren musikalischer Umsetzung merkt Casella in der Partitur an:

Dieses ganze Stück hat einen fantastischen, fast irrealen Charakter. Die allgemeine Klangstärke ist daher immer zwischen pp und mf oszillierend zu halten, das f darf nur zweimal und zwar bei Ziffer 13 und 27 erreicht werden. Das Zeitmaß muß – je nach dem Grad der Virtuosität des Orchesters – so schnell wie möglich genommen, der Takt aber immer in zwei geschlagen werden.⁶³

58| Brief von Schlee an Casella, 24. November 1942 (Archiv der Universal Edition im Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien).

59| Brief von Schlee an Casella, 18. Dezember 1942 (Archiv der Universal Edition im Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien).

60| Brief von Casella an Schlee, 15. Jänner 1943 (Wienbibliothek im Rathaus, Archiv der Universal Edition).

61| Brief von Schlee an Casella, 23. Jänner 1943 (Wienbibliothek im Rathaus, Archiv der Universal Edition).

62| Alfredo Casella und Virgilio Mortari, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, Mailand: Ricordi, 1951 (*Die Technik des modernen Orchesters*, übersetzt von Wolfgang Jacobi und M. Schätzle, Mailand: Ricordi, 1961).

63| Casella, *Paganiniana* (Anm. 32), S. 113.

Webern wurde, im Sinne Schlees, die „heikle Aufgabe“ übertragen, eine „schillernde“ Komposition auf ein Instrument zu reduzieren und ihr einen gleichsam „neuen“ künstlerischen Wert einzuschreiben. Sie ist nicht nur undankbar, da sie handwerkliches Geschick – wie schon die Termini „Erstellung“ oder „Bearbeitung“ nahe legen – erfordert, sondern verlangt darüber hinaus die Fähigkeit, das kompositorische Substrat genau zu erfassen und es zugleich dem gewünschten technischen Niveau anzupassen. Der Klavierauszug stellt in diesem Sinne keine genuin schöpferische Leistung dar, und das Ergebnis wird daher in der Nachbetrachtung immer den Status einer Randquelle zugewiesen bekommen.

Welche Vorlage Webern im Speziellen benutzte, konnte nicht geklärt werden.⁶⁴ Allerdings folgen sowohl die Nummerierung innerhalb der Sätze als auch dynamische und spieltechnische Anweisungen der gedruckten Partitur. Laut der Korrespondenzen sandte Casella den Webern'schen Klavierauszug sowie die ‚Neu‘-Bearbeitung durch seinen Schüler Pietro Scarpini im Februar 1943 an die UE zurück.⁶⁵ Ein Klavierauszug zu Casellas *Paganiniana* ist dann jedoch nicht im Druck erschienen.

Erhalten bleibt in Webers Auszug der virtuose Charakter der Vorlage. Durch die instrumentale Reduktion erhält das Stück aber einen Zug ins Etüdenhafte. Den musikalischen Spielfluss zu erhalten, stellt hier eine große technische Herausforderung dar. Eine solche besteht in Webers Version etwa in den ersten vier Eröffnungstakten im Übergreifen von rechter und linker Hand. Mit roter Tinte sind Korrekturen eingetragen, welche mit großer Wahrscheinlichkeit von Casella selbst stammen und die dieses Übergreifen vermeiden sollen. Die der Melodie untergeordneten Begleitstimmen der orchestralen Partitur kann Webern nur in Akkordgriffen übernehmen. Auch hier vereinfacht Casella dessen Version durch Einklammerungen einzelner Töne. In Takt 8 (Ziffer 1) bietet er eine alternative Spielart an: Bei Webern entsprechen die Sechzehntel der ersten beiden Schläge im oberen System den ersten Violinen, das Blech setzt auf Schlag drei ein, die Holzbläser übernehmen auf dem vierten. Webern übersetzt so den fanfarenartigen Charakter der Bläser-Einwürfe, während im unteren System das Sechzehntel-Motiv der Violinen übernommen wird. Webern versucht, der originalen Partitur entsprechend zu setzen. In Casellas „Ossia“-Version verschwimmt dieser „orchestrale“ Eindruck wieder. Enttäuschend fällt allerdings der Befund aus, wenn man substantiellere Änderungsvorschläge, etwa im Hinblick auf die motivische Struktur, erwartet. Casella hat solche wohl mit seinem Schüler Scarpini besprochen. Die mit roter Tinte gemachten Eintragungen betreffen vor allem Einklammerungen einzelner Akkordtöne, um eine bessere Spielbarkeit zu erreichen. Eintragungen Casellas finden sich ausschließlich im ersten Satz von Webers Klavierauszug. Dass er alle vier Sätze durchgesehen hat, lässt sich zwar nur vermuten, liegt allerdings nahe: Ein Indiz dafür ist ein roter Tintenfleck im Finale am rechten unteren Rand von Seite 44.

64| Vgl. Brief von Webern an Betty Rothe, 2. September 1942 (Archiv der Universal Edition im Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien): „[D]ie Casella-Partitur ist schon da! Schlamperei der Post: größere Stücke muß man sich selbst holen, nun wurden wir erst gestern verständigt, wie wohl das Paket schon seit 5 Tagen am Poststand war. Also: umsonst der Schreck! Gott sei Dank!“

65| Brief von Casella an Schlee, 8. Februar 1943 (Wienbibliothek im Rathaus, Archiv der Universal Edition). Schlee bestätigt den Erhalt im Brief an Casella vom 23. März 1943 (Fondazione Giorgio Cini, Venedig, Archivio Alfredo Casella). Leider ist nach Auskünften der Archivarin der UE der Klavierauszug Scarpinis nicht auffindbar.

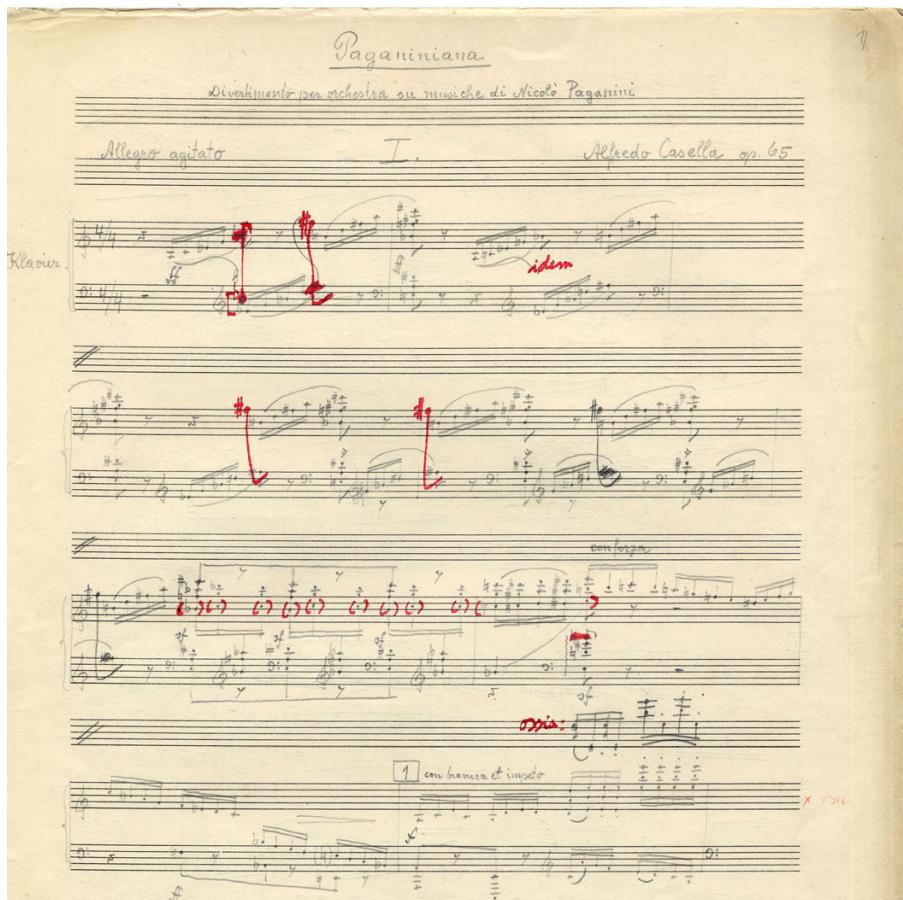


Abbildung 1: Alfredo Casella, Paganiniana,
Klavierauszug von Anton Webern, Satz I, Takt 1–8
(Universal Edition, Wien, Historisches Archiv)
© Copyright 1941 by Universal Edition A. G., Wien

Schlee attestierte Webern eine „Meisterleistung“. Diese könnte er in Webers Bemühen erkannt haben, einen Klavierauszug zu erstellen, der dem Stimmenverlauf der Partitur möglichst genau folgt. Diese Leistung konnte nur auf Kosten der Spielbarkeit erreicht werden. Fragt man mithilfe von Schönbergs begrifflicher Differenzierung, ob dieser Auszug nun mehr Reduktion, Transkription, Arrangement, Paraphrase oder Bearbeitung sei, so spricht einiges dafür, dass es sich hier um eine instrumentale Reduktion eines Werkes handelt, die selbst wiederum einer Paraphrasierung sehr nahe kommt. Eine persönliche Note Webers ist trotz seines Bemühens um Anonymität vorhanden. Über die Gründe, warum Casella diese nicht akzeptieren wollte, kann nur spekuliert werden – zumindest aber lag ihm die Verbreitung seines Werkes am Herzen, die er sich von einer vergleichsweise leichteren Aufführbarkeit erhoffte. „Unspielbar“ blieb der Klavierauszug allerdings bis heute, da dieser der Öffentlichkeit nie zugänglich gemacht wurde.

Familienchronik oder Flaschenpost? Text und Paratext in den Skizzen Anton Webers

Nikolaus Urbanek

Die Skizzen und Entwürfe, die sich von der Hand Anton Webers erhalten haben, sind in vielfältiger Weise informativ; nicht zuletzt, weil sie ein „labyrinthisches System von Wegen und Sackgassen [aufbewahren], aus deren verstehendem Nachvollzug eine kompositionsgeschichtliche Problemkonstellation erkennbar wird, die nicht nur individual-, sondern auch epochengeschichtlich bedeutsam werden kann.“¹ wurden sie in diversen Zusammenhängen ausgewertet und dienten als Hinweise, Verweise und Beweise in biographischen, philologischen und analytischen Argumentationsfiguren, Argumentationsketten und Argumentationskontexten.

Nun beinhalten diejenigen Weberniana, die man *cum grano salis* als ‚Skizzen und Entwürfe‘ kategorisieren könnte, Eintragungen äußerst heterogenen Zuschnitts: Nicht nur finden sich musikalische Notate, sondern darüber hinaus auch symbolische, numerische und verbale Textelemente, Annotationen, Marginalien sowie diverse sonstige Zusätze. Die folgenden Überlegungen zielen in besonderem Maße auf diejenigen Eintragungen auf den Skizzenblättern und in den Skizzenbüchern Webers,² die man im losem Rekurs auf die Begriffsbildung Gérard Genettes als *Paratext*³ bezeichnen könnte und deren spezifische Verfasstheit vermuten lässt, dass sie nicht von vornherein als integrale Bestandteile eines musikalischen Skizzen- oder Werktextes gelten dürften, und versuchen hierbei, einige Verbindungen zwischen diesen ‚Textpartikeln‘ herzustellen, um ihren Textstatus genauer beleuchten zu können.

1.) Musikalisches

Auch wenn diese nicht im Zentrum unseres Interesses stehen sollen, sei selbstverständlich nicht suggeriert, dass die Skizzen und die Skizzenbücher keine Notate musikalischer Art enthielten; ebendies ist ja der vorrangige Grund, warum in Hinblick auf diese Dokumente überhaupt von Skizzen im Zusammenhang eines musika-

1 | Bernhard R. Appel, „Zum Textstatus von Kompositions-Skizzen und -Entwürfen“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1999, hg. von Günther Wagner, Stuttgart: J. B. Metzler, 1999, S. 177–210, hier S. 197.

2 | Grundlage für die folgenden Beobachtungen waren die in der Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung Anton Webern aufbewahrten Skizzen und Skizzenbücher. Nicht in die Skizzenbücher eingebundene oder eingelegte Blätter werden unter Hinweis auf die interne Mappennummerierung der Paul Sacher Stiftung nachgewiesen. Die Skizzenbücher werden ihrer chronologischen Reihenfolge von 1 bis 6 gezählt (Skizzenbuch 1 befindet sich in der Morgan Library, New York). Einige ausgewählte Seiten der Skizzenbücher 2, 3 und 6 sind reproduziert in Anton von Webern, *Sketches (1926–1945). Facsimile Reproductions from the Composer's Autograph Sketchbooks in the Moldenhauer Archive*, New York: Carl Fischer, 1968. (Die betreffenden Skizzenbücher werden dort als „I“, „II“ und „V“ gezählt. Vgl. ebd., S. [IV] f.) Im Folgenden verweist die Angabe „Webern, Sketches, Plate xy“ auf dort vorhandene Abbildungen der hier erwähnten Seiten.

3 | Vgl. Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt am Main: Campus, 1992.

lischen Werk-Kontextes gesprochen werden kann. So finden sich auf den Notenblättern und in den Notenbüchern Eintragungen einzelner Noten, einzelner musikalischer Figuren, einzelner Takte; darüber hinaus aber auch zusammenhängende Taktgruppen einzelner Stimmen, Passagen von particellartig notierten Verläufen einzelner und zusammengehöriger Stimmen sowie längere Notenskizzen, die man in Anlehnung an die Terminologie der Beethoven-Skizzenforschung als „Verlaufsskizzen“⁴ bezeichnen könnte. Von diesen sind nicht nur die oben erwähnten unzusammenhängenden Notate einzelner Figuren, Takte und Taktgruppen zu unterscheiden, sondern auch diejenigen Notate einzelner Figuren, Takte und Taktverbände, die ihrerseits den musikalischen Verlauf ergänzen, kommentieren und korrigieren können. Diese finden sich auf den Skizzenblättern nicht selten rund um den ‚Verlauf‘ herum gruppiert und mitunter auch auf gegenüberliegenden, früheren oder späteren Seiten. In den ab 1925 verwendeten Skizzenbüchern ist in diesem Zusammenhang die sich herauskristallisierende Technik Webers zu beobachten, die Recto- und Verso-Seiten eines Skizzenbuches für unterschiedliche Skizzierungsvorgänge zu benutzen.⁵ Hier erweist sich die Tendenz, auf den Recto-Seiten eher Verläufe und auf den Verso-Seiten eher korrigierende, kommentierende, ergänzende, experimentierende Einzelstellen, kleinere Taktgruppenverbände etc. zu skizzieren. Regina Busch hat darauf hingewiesen, dass diese Skizzierweise, die in Hinblick auf die Skizzenbücher offensichtlich ist, auch schon bei losen Blättern möglich wäre, es also durchaus denkbar sein könnte, dass auch hier Ergänzungen zu einem jeweiligen ‚Verlauf‘ auf einer gegenüberliegenden Seite, also der Verso-Seite der vorangegangenen Recto-Seite zu finden sind.⁶ (Dass ebendieser Sachverhalt für die philologische und editorische Arbeit keineswegs als nebensächlich gelten darf, habe ich andernorts am Beispiel der fragmentarischen, von Friedrich Cerha aus dem Nachlass herausgegebenen *Cello-Sonate* aufzuzeigen versucht.)⁷

In den späteren dodekaphonen Werken gewidmeten Skizzenbüchern finden sich über die Notierungen kleiner musikalischer Figuren, Takte und Verlaufsskizzen hinaus auch in Bezug auf Notate von Reihenfragmenten, Reihen und Ausschnitte von Reihentabellen ebenfalls musikalische Textelemente, die sich gleichsam

4 | In der Beethoven-Skizzenforschung spricht man in diesem Zusammenhang von „continuity drafts“. Vgl. Lewis Lockwood, „On Beethoven's Sketches and Autographs. Some Problems of Definition and Interpretation“, in: *Acta Musicologica* 42 (1970), S. 32–47, hier besonders S. 42. Anne C. Shreffler bezieht diesen Terminus gewinnbringend auch auf die Situation der Webern'schen Skizzen. Vgl. dies., *Webern and the Lyric Impulse. Songs and Fragments on Poems of Georg Trakl*, Oxford: Clarendon Press, 1994, S. 43.

5 | Hierauf verweisen in Folge der Ausführungen Kreneks (Ernst Krenek, „Commentary“, in: *Webern, Sketches* [Anm. 2], S. 2) diverse Forscher; so bereits Roger Smalley, „Webern's Sketches (I)\", in *Tempo. New series* 112 (März 1975), S. 2–12, hier S. 4. Donna Lynn erweitert das Deutungsspektrum in einer weiterzuverfolgenden Richtung, indem sie vorschlägt, hierin einen Bezug zu Beethoven zu sehen. Vgl. dies., *Genesis, Process, and Reception of Anton Webern's Twelve-Tone Music. A Study of the Sketches for Opp. 17–19, 21, and 22/2 (1924–1930)*, Dissertation, Duke University, 1992, S. 23.

6 | Vgl. Regina Busch, „Über die Transkription einer Skizzenseite von Anton Webern“, in: *TextKritische Beiträge* 9 (2004), S. 25–45, hier S. 38.

7 | Vgl. Nikolaus Urbanek, „Was ist eine musikphilologische Frage?“, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart: Metzler, 2013, S. 147–183.

rekursiv auf den Notentext beziehen, hierbei freilich kommentierende, erweiternde, korrigierende Funktion besitzen (können). Vollständige Reihentabellen, denen im creative process ein besonderer Stellenwert zukommt,⁸ werden im Rahmen von Skizzenbüchern tendenziell nicht eigens festgehalten; diese werden auf Extrablättern notiert.

2.) Symbolisches

Keineswegs enthalten die Skizzen Webers jedoch nur musikalische Notate und Skizzierungen von Werken oder Werkfragmenten. Wenig überraschen dürfte auch in den Skizzen Webers die Existenz diverser Symbole. Über die in der traditionellen Notenschrift verankerten Zeichen (Akzentzeichen, Bögen, Gabeln etc.) hinaus, bedient sich Webern eines durchaus allgemein üblichen symbolischen Zeichenbestandes, um seine Skizzen intern mittels Pfeilen, Versetzungs- und Verschiebungszeichen und Ähnlichem zu organisieren. In Hinblick auf Besonderheiten, die das Skizzieren Webers auszeichnen, wäre auf die für ihn typische Form der Tilgung von einzelnen Noten oder Notenfiguren mittels Einkreisung zu verweisen. Erstaunlich selten jedoch finden sich in den Skizzen Webers graphische Elemente, die in mehr oder weniger kreativen Schaffenspausen gedankenverloren zu Papier gebracht werden;⁹ auch kennen die Skizzen Webers grundsätzlich keine ‚Alltagsnotizen‘.¹⁰ Resümierend bleibt festzuhalten, dass diejenigen Symbole, die in den Skizzen Webers enthalten sind, stets unmittelbar auf den Text bezogen bleiben; sie eröffnen keinen eigenen *Textraum*, sie stellen keine eigene Textebene dar – sie sind bezüglich ihres Textstatus also von ihrem Bezugstext abhängig.

3.) Numerisches

Ein auffallendes Element in den Skizzen und Skizzenbüchern Webers stellen die diversen Eintragungen von Zahlen, Nummern und Nummernkombinationen dar. Diesen kommt unterschiedliche Bedeutung zu: Unproblematisch sind Relevanz und Bedeutung von *Seitenzahlen* festzustellen. Freilich dürften Seitenzahlen nicht selten nachträglich hinzugefügt worden sein; auch wäre – was in Bezug auf Zahlen stets

⁸ | Vgl. hierzu Kathryn Bailey, „Webern’s Row Tables“, in: *Webern Studies*, hg. von Kathryn Bailey, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, S. 170–228, und Regina Busch, „Einige Bemerkungen zur Zwölftonkomposition bei Schönberg, Berg und Webern“, in: *Bericht über den 3. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft „Arnold Schönberg – Neuerer der Musik“*, hg. von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann, Wien: Lafite, 1996 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 3), S. 114–136.

⁹ | Vgl. dazu den ironischen Hinweis Kreneks (Krenek, „Commentary“ [Anm. 5], S. 7), in Bezug auf das ‚doodle‘, das sich in Skizzenbuch 3, S. 5 (Webern, *Sketches*, Plate 20), auf einer der nicht vollendeten Vertonung des Goethe-Gedichtes *Cirrus* gewidmeten Skizzenseite befindet.

¹⁰ | Eine Ausnahme stellt die leider nicht vollständig entzifferbare Notiz auf einem Skizzenblatt zu dem frühen Lied *Blumengruß* dar: „Praktischer Lehrgang der engl. Sprache | Dr. Karl Deutschbein | 19. [xx]. Auflage | Ausgabe B | 3 M | Otto Schulze | [xxx] | [xxx]“ (Sammlung Anton Webern [Mappe 65]). Diese Notiz dürfte sich aber nicht auf die musikalische Skizze beziehen.

eine äußerst heikle Angelegenheit darstellt – zu untersuchen, ob tatsächlich alle Paginierungen von Webersn Hand stammen; dies scheint mir nicht auf alle Skizzen gleichermaßen zuzutreffen. (Eine nicht unbeträchtliche Zahl der Paginierungen dürfte auf Zusätze fremder Hand im Zuge von Archivierungsarbeiten zurückgehen.) Signifikant ist darüber hinaus, dass spätere Skizzen penibel über taktweise verzeichnete *Taktziffern* intern organisiert werden (was natürlich nicht nur der Nachlassforscherin oder dem Nachlassforscher, sondern bereits dem Komponisten selbst eine leichtere und sicherere Zuordnung einzelner Notate ermöglicht). Diese Taktziffern sind zumeist deutlich vom Notentext abgesetzt, mitunter mit stärkerem Bleistiftdruck notiert, mitunter mit schwarzem Buntstift oder andersfarbig markiert. Während in den späteren Skizzenbüchern die Ziffern für jeden Takt einzeln angegeben sind, werden in den Skizzen zu allen früheren Werken, die sich noch auf einzelnen Blättern befinden, Taktziffern nicht eigens notiert. Zu bedenken ist vor diesem Hintergrund auch die Bezugsgröße dieser Taktziffern: In den Skizzenbüchern beziehen sie sich nicht auf eine Sukzession des Skizzierens, sondern auf einen imaginären Verlauf des Werkes, d. h. man darf davon ausgehen, dass sich in der Existenz von Taktziffern eine (wie auch immer geartete) Vorstellung einer (bis in Takteinteilungen) konkreten Werkgestalt bereits anzeigt.

Datierungen

Darüber hinaus finden sich in allen Skizzenformen Webers umfangliche *Datierungen*, die zumeist, aber nicht ausschließlich Zahlen beinhalten. Dass datiert wird, stellt natürlich keine Besonderheit der Skizzen Webers dar; allerdings ist zu klären, wie datiert wird, um in Hinblick auf eine Analyse des creative process erörtern zu können, was sich aus der spezifischen Anlage der Datierungen für übergeordnete Fragestellungen ergibt und welcher Erkenntniswert diesen Datierungen beigemessen werden könnte.¹¹ Die Datierungen im Rahmen der Skizzen und Skizzenbücher lassen sich nun mit aller Vorsicht philologischer Vorläufigkeit in Rekurs auf ihren Kontext, ihre Materialität und ihre Intention respektive die zu vermutende Motivation, die zu ihrer Niederschrift geführt haben mag, in systematisierender Absicht voneinander unterscheiden. Ein wichtiges Unterscheidungskriterium erweist sich hierbei in der Frage, ob die Datierungen als Sofortdatierungen im Verlauf des Skizzierungsprozesses notiert wurden oder ob es sich um nachträglich hinzugefügte Datierungen handelt. Nicht nur der Inhalt der Datierung (also das angegebene Datum), sondern auch ihre eigene Entstehungszeit ist somit von großer Relevanz und nicht zuletzt in Bezug auf ihren Erkenntniswert mitunter von entscheidender Bedeutung.

11 | Vgl. bereits die Hinweise bei Shreffler, *Webern and the Lyric Impulse* (Anm. 4), S. 47 ff.

Konvoluts-Datierungen

Zunächst gibt es Datierungen, die eine kodikologische Einheit datieren. So weisen die Skizzenbücher als ‚Bücher‘ selbst eigene Datierungen auf, mit denen zum einen das Datum des Beginns der Skizzentätigkeit in dem jeweiligen Skizzenbuch festgehalten wird – auf der zweiten Seite des zweiten Skizzenbuches findet sich beispielsweise der Hinweis, „Anfangen Jänner 1926“, auf der zweiten Seite des dritten Skizzenbuches der Vermerk: „begonnen am 2. IV. 1930“, auf der ersten Seite des vierten Skizzenbuches oberhalb des Inhaltsverzeichnisses der Vermerk: „Begonnen: August 1934 Im Auholz“ –, zum anderen auch die Zeiträume benannt werden, in denen die Skizzenbücher verwendet wurden. Diese Datierungen, die sich direkt auf die Skizzenbücher als ‚Bücher‘ beziehen, referenzieren somit nur *indirekt* auf das in den Büchern Skizzierte, sie geben demzufolge nur ungefähr Auskunft über den Zeitraum, innerhalb dessen oder nach welchem das Notierte zu Papier gebracht wurde.

Anfang, Schluss und das Dazwischen

Doch nicht nur dem jeweiligen (Skizzen-)Buch, sondern auch den darin notierten Skizzen gelten diverse Formen von Datierungen, denen nunmehr der Status *direkter* Datierungen des Notentextes beizumessen wäre. Voneinander zu unterscheiden sind *Anfangsdatierungen*, *Schlussdatierungen* und *Einzeldatierungen*. Anfangsdatierungen, die sich zumeist am linken Rand einer Notentextzeile oder desjenigen Notensystems, auf das sie sich datierend beziehen, zu finden sind, erscheinen zumeist in schlichter numerischer Gestalt „9. VII[.] 1930“ (Skizzenbuch 3, S. 10 [Webern, *Sketches*, Plate 24]) oder – seltener – in einer Form mit ausgeschriebenem Monatsnamen: „15. Juli 1930“ (Skizzenbuch 3, S. 12 [op. 22]), korrespondieren in Hinsicht auf Schreibmaterialien, Schreibduktus und räumlicher Gestaltung dem folgend skizzierten Notentext und können aufgrund dieser Indizien als Sofortdatierungen auch chronologisch der Skizzierungsschicht selbst zugeordnet werden. (Freilich ergibt sich hierin bezüglich der inneren Einrichtung der Skizzen ein signifikanter Unterschied zwischen Skizzenbüchern und losen Skizzenblättern; auf diesen sind derartige Anfangsdatierungen nicht zu finden.) Mitunter werden die Datierungen auch über die rein numerische Angabe des Datums hinaus erweitert, indem beispielsweise persönlich-biographische Ereignisse mit den Datierungen in Zusammenhang gebracht werden; so findet sich in Hinblick auf den Beginn der Komposition des Konzerts op. 24 die Datierung „2. VII. 1931 (M. 45. Geburtstag)“ (Skizzenbuch 3, S. 42 [Webern, *Sketches*, Plate 37]) oder auch oberhalb des weiteren Skizzentextes die Datierung „18. VII[.] (dem Tag der Abreise von M. und M. nach Klgft[.])“ (Skizzenbuch 3, S. 44).¹² Anfangs-

12 | Hinzzuweisen ist hierbei darauf, dass diese Angaben von Ereignissen als Teil von Datierungen nicht den gleichen Textstatus besitzen, wie die Eintragungen zu dem was ich später als ‚Familienchronik‘ zu bezeichnen vorschlagen werde; hier steht das Datum, dort das Ereignis im Vordergrund, auch aus diesem Grund ist der Bezug zum Notentext ein anderer, hier gibt es eine eindeutig datierende Beziehung, dort ergibt sich in chronologischer Hinsicht nicht notwendigerweise ein direkter Zusammenhang. Eher noch – aber auch hierfür sind die Angaben mitnichten ausreichend – könnte man den obigen Vermerk des Geburtstages von Wilhelmine Webern als eine Art ‚persönliche Widmung‘ lesen.

datierungen treten in den Skizzenbüchern naturgemäß dann gehäuft auf, wenn Sätze oder Werke begonnen oder Skizzierungsprozesse neu (wieder)aufgenommen werden. Seltener sind in den Skizzenbüchern Anfangsdatierungen von einzelnen Abschnitten, einzelnen Systemen oder einzelnen musikalischen Figuren anzutreffen, wie es z. B. in Bezug auf den zweiten Satz der *Variationen für Klavier* op. 27 (Skizzenbuch 4, S. 53) oder das Streichquartett op. 28 (Skizzenbuch 4, S. 60) zu beobachten ist.

Datierungen des Kompositionsendes durchziehen hingegen den gesamten Skizzenbestand und finden sich in den späten Skizzenbüchern wie auf den frühen Skizzenblättern gleichermaßen. Hier handelt es sich nicht nur um diejenige Datierungsart, die in den Quellen am häufigsten anzutreffen ist, sondern auch um diejenige, der prima facie vermutlich der höchste Erkenntniswert zuzuschreiben wäre; diese Datierungen beziehen sich als Sofortdatierungen direkt auf einen musikalischen Text und markieren darüber hinaus mit dem Ende der Niederschrift des Skizzentextes einen für die Werkentstehung zentralen Zeitpunkt. Schlussdatierungen von Skizzierungsprozessen, Sätzen und Werken beziehen sich bei Webern zumeist auf längere Verlaufsskizzen, folgen oftmals auf eine mitunter fast schwungvolle Verlängerung eines Doppelstriches mit einer spiralförmigen Schlussgraphik, besitzen eine auffallende Tendenz zur Vertikalität (ganz vertikal notiert beispielsweise die Datierung von *Nachtgebet der Braut*: „Preglhof, 10. IV[.] 1903. | Charfreitag“, Sammlung Anton Webern, Mappe 63) und beinhalten häufig auch eine Nennung des Kompositionsortes; so findet sich z. B. nicht selten eine Form wie „Mödling | 27. III. 1928“ (Skizzenbuch 2, S. 36 [op. 21/II]) oder – wie in Bezug auf Webers erstes Lied *Vorfrühling* – die Schlussdatierung: „Klagenfurt am 12. Jänner 1900“ (Sammlung Anton Webern, Mappe 63).¹³ Mitunter finden sich solche Schlussdatierungen nicht als räumlich letzte Eintragung in einer Textzeile oder in einem Notensystem, sondern inmitten weiterer Notate; auffallend ist diesbezüglich beispielsweise die Datierung „27. VI. | 1928“ (Skizzenbuch 2, S. 50), die sich in Anschluss an Webers typische graphische Schlussfigur findet und ihrerseits den als Takt „33b“ bezeichneten Takt als Schlusstakt des ersten Satzes der *Symphonie* op. 21 legitimiert. Fälle, in denen nach einer Schlussdatierung in den Systemen noch weiterskizziert wird, finden sich auch in den früheren Skizzen an diversen Stellen. Nicht immer lässt sich also allein durch die Gleichsetzung der räumlichen Aufeinanderfolge von links nach rechts mit einer zeitlichen Aufeinanderfolge bereits automatisch eine relative Chronologie einzelner Skizzenstufen plausibilisieren. Mitunter werden auch diese Schlussdatierungen in den Kontext weiterer biographischer Daten gestellt, so beispielsweise in Hinblick auf das nachmalige Quartett op. 22 die Datierung „27. V[.] 1929 | (Peters | Geburtstag)“ (Skizzenbuch 2, S. 56 [Webern, Sketches, Plate 14]). Seltener und nur verstreut existieren über diese Datierungen der continuity drafts hinaus noch weitere

¹³ | Hinzuweisen wäre hier darauf, dass die Ortsangaben als Teil von Datierungen lediglich denjenigen Ort wiedergeben, an dem die entsprechende Komposition zu Papier gebracht wurde, es ist bei diesen Orten nicht notwendigerweise auf eine wie auch immer geartete inhaltliche oder grammatische Bedeutung zu schließen – meines Erachtens selbst dann nicht, wenn es sich bei den genannten Orten um solche Orte handelt, die für Webern programmatisch oder emotional besetzt sind. Auch dem oben genannten Vermerk bezüglich des Karfreitags dürfte zuallererst schlicht datierende Bedeutung beizumessen sein.

Datierungen von Einzelstellen, Einzelfiguren, Reihensegmenten o. ä. Dies betrifft dann zumeist exponierte musikalische Stellen oder Sachverhalte. So findet sich in den Skizzen zum späteren zweiten Satz der Symphonie op. 21 in Hinblick auf eine als „Thema“ bezeichnete Figur eine einzelne Datierung mit blauem Buntstift: „24. I. 1928“ (Skizzenbuch 1, S. 17). Mitunter werden auch Reihen, Reihengruppierungen oder Reihensegmente datiert, im zweiten Skizzenbuch existiert beispielsweise der Vermerk: „Reihen notiert 27. V.“ (Skizzenbuch 2, S. 56 [Webern, Sketches, Plate 14]). Auch die letztgültige Form einer Reihe wird gelegentlich mit einem Datum versehen.¹⁴

Ein signifikantes – aufgrund der besonderen musikhistorischen Bedeutung dieses Zeitraumes in Hinblick auf die Entstehung der Zwölftontechnik und deren Adaptierung durch Webern¹⁵ auch über reine skizzensystematisierende Bemühungen hinaus relevantes – Beispiel, an dem die Notwendigkeit der exakten Differenzierung der unterschiedlichen Datierungsarten deutlich zutage tritt, erweist sich in einem Skizzenblatt zu dem *Morgenlied* op. 15/2, auf dessen Verso-Seite sich die ersten dodekaphonen Versuche Webers in den Skizzen zu dem Lied „Mein Weg geht jetzt vorüber“, dem nachmaligen Opus 15/4 (Sammlung Anton Webern, Mappe 47), befinden. Auf ebendieser Seite treffen nun zwei Datierungen aufeinander, die in systematischer Hinsicht unterschiedlichen Gruppen zuzuordnen wären; so erweist sich die Datierung „Traunkirchen | 22. VII. 1922“ als typische, auf einen Schlussstrich folgende Schlussdatierung, die auf die Komposition des gesamten Verlaufes zu beziehen wäre, während sich hingegen eine weitere Datierung („3. I. 1924“) aufgrund materialer Aspekte¹⁶ als eine Datierung einer Einzelstelle erweist und somit auch nur für diese Figur Gültigkeit beanspruchen kann. Da in diesem Zeitraum entscheidende Entwicklungsschritte der Wiener Schule in Bezug auf die Eroberung des dodekaphonen Kompositionsräumes unternommen wurden, dürfte eine möglichst exakte Datierung jedes einzelnen Notats in diesem Zusammenhang von nicht geringem Interesse sein.

Verzeichnisdatierungen

Von diesen taggenauen Datierungen eines Werkes, eines Satzes oder Stückes, einer Skizze oder eines Teils einer Skizze sind diejenigen Datierungen zu unterscheiden, die einen kleineren oder größeren Zeitraum bezeichnen. Dies ist insbesondere der Fall, wenn sich die Datierungen auf Titelblättern befinden und dergestalt noch weitere Informationen zu den Werkzusammenhängen hinzufügen. Logischerweise handelt es sich hierbei um nachträgliche Datierungen, die frühestens am Ende des benannten Zeitraumes zu Papier gebracht worden sein könnten. Eine vor diesem Hintergrund besonders interessante Form der Datierung von Kompositionenzeiträumen

14 | Vgl. Kathryn Bailey, *The Twelve-Note Music of Anton Webern. Old Forms in a New Language*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, S. 9.

15 | Vgl. Anne C. Shreffler, „Mein Weg geht jetzt vorüber‘. The Vocal Origins of Webern’s Twelve-Tone Composition“, in: *Journal of the American Musicological Society* 47 (1994), S. 275–339.

16 | Die Datierung und die datierten Stellen sind mit abweichendem, vermutlich härterem Bleistift notiert und setzen sich daher graphisch deutlich von ihrer Umgebung ab.

ist auf vielen Skizzen und Entwürfen von Werken und Fragmenten aus den Jahren 1914 bis etwa 1921 zu beobachten; eine Phase des Komponierens, in der hauptsächlich Lieder entstanden sind. Diese Datierungen sind, wiewohl sie insgesamt besehen einen Zeitraum von mehreren Jahren betreffen, in ihrer formalen Anlage, in ihrer Art und Weise und in Hinblick auf die verwendeten Schreibmaterialien (nicht selten werden sie mit vom sonstigen Skizzentext abweichendem Bleistift notiert) und ihren Schriftduktus einander erstaunlich ähnlich: Sie befinden sich zumeist in der rechten oberen Ecke der jeweiligen Recto-Seite und stehen außerhalb der Notensysteme. Bereits dieser materiale Befund allein nährt die Vermutung, dass sie alle in einem Arbeitsschritt getätigten worden sein könnten. Diese Datierungen weisen des Weiteren unterschiedliche Grade von Exaktheit und Verbindlichkeit auf. So gibt es diverse Datierungen, die dem Skizzierten ein ganzes Entstehungsjahr („1917“) oder eine Jahreszeit in einem bestimmten Jahr („Sommer 1917“) zuweisen. Die Hinzunahme des Entstehungsortes dient zum einen der Erinnerung (die – wie wir aus der Gedächtnisforschung wissen – in Hinblick auf Orte weniger trügerisch ist, als in Hinblick auf exakte Daten), zum anderen erlaubten sie Webern (und in seiner Folge allen an diesen Aspekten Interessierten) auch eine weitergehende, exaktere Eingrenzung des angesprochenen Kompositionszeitraumes: So lässt sich beispielsweise das Datum der Komposition in Hinblick auf die Kraus-Vertonung *Wiese im Park* op. 13/1 aufgrund eines Vermerkes wie „Leoben 1916“ (Sammlung Anton Webern, Mappe 40) näher eingrenzen, weil durch die Hinzunahme des biographischen Kontextwissens nachvollzogen werden kann, wann Webern sich im Jahre 1916 in Leoben aufgehalten hat. Um eine ähnliche höhere Exaktheit bemüht sich Webern auch, wenn er mittels (zusätzlicher) Adressangabe diejenige Wohnung benennt, in der das Notat zu Papier gebracht wurde, wie dies beispielsweise in Hinblick auf eine Skizze zu dem Lied *In der Fremde* op. 13/3 der Fall ist, in der angegeben wird: „1915 Wien | Auhofstr.“ (Sammlung Anton Webern, Mappe 39), oder einer Datierung zu *Die Einsame* op. 13/2, die die ebenfalls vorhandene Titelzuschreibung mit dem Datierungshinweis komplettiert: „1914 Hietzing | Kremserg. 1“ (Sammlung Anton Webern, Mappe 39). Darauf, dass diese Datierungen allesamt im Zuge einer Durchsicht der Fragmente und Manuskripte angebracht worden sein könnten, verweist nun nicht nur die äußere Anlage, sondern auch die innere Struktur der Datierungen, dergestalt, dass die Datierungen nicht nur erstaunlich ungenau lediglich auf den großen Zeitraum eines ganzen Jahres zu datieren vermögen, sondern dass darüber hinaus der mitunter mühsame Prozess des Sich-Erinnerns manchen der Datierungen unmissverständlich einbeschrieben scheint. So weist einer dieser Datierungsvermerke auf einer Skizze zur Fragment gebliebenen Trakl-Vertonung „Mit silbernen Sohlen“ (M 218) eine signifikante Überschreibung auf: Der Orts-Datums-Vermerk „Mödling 1918“ wurde nachträglich korrigiert in „Hietzing 1917“ (Sammlung Anton Webern, Mappe 129), so dass das (augenscheinlich nicht ganz leicht fallende) Sich-Erinnern-Müssen noch im Datierungsnotat selbst sichtbar wird. Dieserart finden sich auch diverse weitere Datierungsvermerke, denen die Notwendigkeit der nachträglichen Korrektur immanent ist. Und endgültig offensichtlich wird die Nachträglichkeit der systematisierend-datierenden Durchsicht der Fragmente und Manuskripte an Alternativ-Vermerken wie „1917 o[.] 1918“, (Sammlung Anton Webern, Mappe 129) wie dies in Bezug auf eine Skizze zur Bethge-Vertonung *Nächtliches Bild* (M 233) der Fall ist.

Denn nur äußerst selten lassen sich die nachträglich im Zuge der Durchsicht der Fragmente und Manuskripte angefügten *Verzeichnisdatierungen*, wie ich sie im Folgenden nennen möchte, durch andere – taggenaue, in den Schreibprozess integrierte – Datierungen stützen: Ausnahmen stellen z. B. die Datierungen in den Skizzen zu „*Fahr hin, o Seel*“ op. 15/5 dar, wo auf einigen Blättern sowohl Verzeichnisdatierungen („Kl 1917“ und „*Fahr hin o Seel Kl 1917*“, Sammlung Anton Webern, Mappe 47), als auch eine Schlussdatierung „20. Juli 1917“ (Sammlung Anton Webern, Mappe 47) zu finden ist, wie auch in den Datierungen zu der *Vision des Erblindeten* (M 236), in denen sowohl eine Verzeichnisdatierung („*Mürzzuschlag | Sommer 1919*“) als auch eine korrespondierende taggenaue Schlussdatierung „2. VII. 1919“ (Sammlung Anton Webern, Mappe 129) zu finden ist. (Auch dies dürfte als ein Indiz für eine äußerst schnelle datierende Manuskript-Durchsicht durch Webern gelesen werden können, vermutlich hatte er die taggenaue Datierung, die sich bereits auf dem Blatt befand, bei seiner Durchsicht schlichtweg nicht registriert.) Es bleibt aber abgesehen von diesem Dokument festzuhalten, dass die meisten Blätter, die im Zuge der Durchsicht nachträglich mit der Angabe von Entstehungszeiträumen versehen wurden, vorher undatiert waren, d. h. die Verzeichnisdatierungen stellen als nachträgliche Zusätze zusätzliches Wissen bereit, das die Blätter zunächst nicht enthielten.

Dies wirft die Frage auf, wann, in welchem Zusammenhang und woraufhin diese auffälligen Datierungen gemacht wurden. Solange nicht über Kontextmaterialien Gewissheit hergestellt werden kann (und mir sind diesbezüglich leider keine entsprechenden Hinweise bekannt), sind wir auf mehr oder weniger plausible Vermutungen angewiesen. Shreffler verweist in Hinblick auf die Frage nach der datierenden Systematisierung der Fragmente und Skizzen auf zwei mögliche Zeitpunkte der Katalogisierung: einen ersten in der Mitte der Zwanzigerjahre und einen zweiten Anfang der Dreißigerjahre, den sie vorrangig mit der Existenz eines eigenhändigen, jedoch nicht datierten Werkverzeichnisses begründet, dergestalt, dass dessen letzter Eintrag, der die Instrumentation der Schubert-Tänze im Mai bis Juni 1931 betrifft, auch für die Datierung des Verzeichnisses in Anschlag gebracht werden könnte.¹⁷ Auf diese Weise könnte man dann auch auf einen möglichen Zeitpunkt der Systematisierung schließen. Auch wenn diese Erklärung durchaus einiges für sich hat, möchte ich demgegenüber jedoch eine Datierung der Manuskriptdurchsicht in der Mitte der Zwanzigerjahre plausibilisieren.

Zuallererst offensichtlich ist, dass das Werkverzeichnis materialiter diverse Brüche aufweist: Die Eintragungen bezüglich der Opera 1 bis 14 sind mit blauer Tinte vorgenommen, verzeichnet werden zunächst lediglich Opuszahl und Titel. In einer rechten Spalte sind (nachträglich) mit Bleistift Jahresdatierungen hinzugefügt, in einer linken Spalte finden sich ebenfalls mit Bleistift hinzugefügt Angaben zum Kompositionsort. Alle Streichungen und die meisten überschreibenden Korrekturen (mit Ausnahme der überschreibenden Korrekturen der Opusziffern) sind mit Bleistift durchgeführt. Die folgenden Hinzufügungen und Veränderungen sind ebenfalls mit Bleistift notiert; es ergibt sich also in dem Wechsel von Tinte zu Bleistift in der Grundschicht ein Bruch zwischen den Eintragungen in Hinblick auf op. 14 und

17 | Vgl. Shreffler, *Webern and the Lyric Impulse* (Anm. 4), S. 49.

Paul Sacher Stiftung		
Wien	op. 1	Passacaglia (1908)
"	op. 2	Chor (1908)
"	3	5 Lieder (Sorge) (1908 u. 1909)
Freiburg	op. 4.	5 " (1908 - 1909)
"	op. 5	Strichquartett 5 Sätze (1909)
"	op. 6	6 Orchesterst.
"	op. 7	4 Violin, Cello (1910)
"	op. 8	2 Lieder mit Orch. (Rilke) (1910)
Wien II	op. 10	5 Orchesterst. (1911 u. 1913)
Pregelhof	op. 9.	6. Stücke für Strichquartett. (1911 u. 1913)
	op. 11	3 Stücke für Cello
	op. 12	4 Klavierlieder
	op. 13	4 Orchesterst.
	op. 14	4 Lieder mit Klav.
	op. 11	3 Stücke für Cello
	op. 11	3 Lieder mit Klav.
Wien	op. 17	3 Kl. H. f. Cello (1914)
"	op. 12	4 Klavier Lieder (1915 u. 1917)
"	op. 18	4 Lieder in Orcheste (1914 u. 1917)
Wagnersdorf	op. 14	6 Trab.-Lieder mit Klav. Tyl. (1919) ^{since 1917} _{since 1921}
Mödling	op. 15	5 Spielpfeife Lieder ^{since 1917} _{since 1921} , zum 1922
Klaagfl. Trumhörner	op. 16	5 Lieder für Lieder (1923 - 1924) ^{since Jan. 1924}
Mödling	op. 17	3 Lieder (Gesang, Klar., Bass-Klar., Sopran-Klar.) ^{since Jan. 1924} ₁₉₂₅
	op. 18	3 " Gesang, Es-Klar. u. Schalmeie ^{since Jan. 1925}
	op. 19	2 Gedichte ^{since Jan. 1925 - Januar 1926}
	op. 20	Stringbow Tonica 1926 begonnen - Ende Juni 1927
	op. 21	Symphonie Januar bis Juni 1928
	op. 22	Quartett für Tongeblock, Klar. Violon u. Klavier Januar 1929
		- " 1930
		Januar - Januar 1931 Tafelnoten zum 10. Geburtstag
		Jänner 1931 Erinnerung an Max und Paula 1925

Abbildung 1:

Anton Webern, handschriftliches Werkverzeichnis
(Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Anton Webern)

op. 15. Ein weiterer Bruch ist zwischen den Eintragungen zu op. 16 und op. 17 zu beobachten: Bezuglich der äußereren Gestalt ist überdies das veränderte Schriftbild auffallend, die Schrift ist kleiner und enger; in Hinblick auf die innere Einrichtung der Liste ist zu konstatieren, dass die Besetzung nun unter Rekurs auf die einzelnen Instrumente angegeben wird und die Daten nicht mehr in Klammern angefügt werden und zudem einen höheren Genauigkeitsgrad aufweisen (op. 17/1: „erstes Herbst 1924“; op. 18: „Sommer und Herbst“; op. 19: „Dez. 1925 – Jänner 1926“); evtl. rekurriert Webern hier bereits auf teilweise exaktere Datierungshinweise in seinen Skizzenbüchern. Da das Werkverzeichnis also – wie sich eben über unterschiedliche materiale Indizien begründen lässt (Tinte und Bleistift, unterschiedlicher Schrift- duktus, unterschiedliche innere Einrichtung der Datierungen) – mehrere Schreib- stufen und Brüche aufweist, ließe sich nun durchaus davon ausgehen, dass die späteren Einträge, die deutlich anders aussehen, nachträglich angefügt worden sein dürften. Damit sind sie in chronologischer Hinsicht durchaus als unabhängig von der ersten Phase der Systematisierung anzusehen. Auf diese Weise ließe sich meines Erachtens nun eine Datierung der Durchsicht der Manuskripte zu Mitte der Zwanzigerjahre wieder ins Spiel bringen. Denn es wäre dann festzustellen, dass die Durchsicht der Manuskripte und Fragmente, die Anlage eines Werkverzeichnisses und die Entscheidung zur Verwendung von Skizzenbüchern anstatt von losen Skizzenblättern, die auch genau zwischen den Opera 16 und 17 (op. 17/2 und 17/3 sind bereits im Skizzenbuch 1 notiert) stattfindet, alle etwa im gleichen Zeitraum zu verorten wären. Wenn in der Grundsicht des Werkkataloges zunächst nur die Opuszahlen verzeichnet und erst in einem zweiten Schritt Datierungen und Orte hinzugefügt wurden, lässt sich an dieser Stelle die Notwendigkeit einer Manuskriptdurchsicht gleichsam aus der materialen Verfasstheit des Verzeichnisses ablesen, denn genau zwischen diesen beiden Verzeichnisvorgängen sind die Verzeichnisdatierungen anzusiedeln. Dass überdies das Verzeichnis aus (chrono-) logischen Gründen gerade bei den Liederzyklen ins Stocken gerät, erstaunt nicht, da genau hier Fragen der Zuordnung und Datierung der einzelnen Lieder und Lied- fragmente in besonderem Maße virulent werden.

Von Relevanz ist in diesem Zusammenhang auch, dass Datierungen auf denjenigen Manuskripten, die Werken gelten, die etwas später komponiert wurden, deutlich anders aussehen als die Verzeichnisdatierungen der Werke und Fragmente bis etwa 1921. So sind die Skizzen bezüglich des Streichtriosatzes M 273 mit rotem Buntstift datiert; darüber hinaus steht die Datierung in direktem Zusammenhang mit der Titelangabe und der Paginierung. Die Anlage und äußere Gestalt dieser Datierung ähnelt dergestalt sehr viel mehr den Datierungen und Titelangaben im Rahmen der Skizzenbücher. Sowohl die auf einzelnen Blättern erhaltenen Skizzen zu den Opera 17 und 18 (1924/1925) als auch die Skizzen zu den Opera 15 und 16 weisen eine andere äußere Gestalt der Verzeichnisdatierungen (bis 1921) auf: Die Skizzen zu den Kanons op. 16 besitzen keinerlei Verzeichnisdatierungen in oben genannter Art und Weise, es finden sich neben Titelangaben und Paginierungen mit rotem Buntstift demgegenüber jedoch einige Schlussdatierungen. Signifikant sind insbesondere die deliberativen Datierungshinweise in Bezug auf den fünften Kanon. Ein Skizzenblatt weist über der Schlussdatierung („29. X. 1924“) den Vermerk auf: „Angefangen August 1924“, während sich auf weiteren Blättern dieses Konvoluts

die Datierungsfrage findet: „(schon Sommer 1923?)“. Auch das Konvolut der späteren Skizzen zu op. 15 ist in diesem Zusammenhang beachtenswert: Die ersten vier Lieder, die allesamt in den frühen Zwanzigerjahren entstanden sind, weisen Datierungen auf, die in ihrer äußereren Gestalt und ihrer inneren Einrichtung von den Verzeichnisdatierungen verschieden sind: Sie stellen zumeist eine Kombination aus Titelnennung, Werkzuschreibung und Datierung dar, sind oftmals mit rotem Buntstift geschrieben, befinden sich eher am linken oberen Rand und besitzen eher den Charakter einer Überschrift. Typische Verzeichnisdatierungen in oben ausgeführtem Sinne finden sich lediglich auf den Skizzen zu „*Fahr hin, o See!*“ op. 15/5. Dieses ist nun auch tatsächlich dasjenige Lied, das bedeutend früher – nämlich bereits 1917 – skizziert wurde. Könnte man auch hieraus schließen, dass diese Verzeichnisdatierungen angelegt worden sein mussten, bevor die anderen Lieder der Opera 15, 16, 17 und 18, deren Skizzen allesamt abweichende Formen der Datierung aufweisen, geschrieben worden sind? Also bereits in den frühen Zwanzigerjahren? Jedenfalls darf vermutet werden, dass Webern alle ihm zu diesem Zeitpunkt erreichbaren Manuskripte einer Datierung und gleichsam systematisierenden Katalogisierung unterzog. Die Datierungen der frühen Opera im Rahmen des Werkverzeichnisses, die sich ebenfalls in gleicher Form erweisen, lassen nun natürlich die Vermutung zu, dass auch hier einmal entsprechende Quellen existiert haben könnten. Dies beträfe also dann auch die Skizzen zu den Werken mit Opuszahlen, insofern davon auszugehen wäre, dass auch die übrigen, teilweise jedoch eben nicht mehr existierenden Skizzen mit ähnlichen Verzeichnisdatierungen versehen worden sein dürften.

Bedeutsamer als die Verifikation eines exakten Zeitpunkts für Webers eigene Manuskriptdurchsicht erscheint jedoch vor dem Hintergrund unserer Überlegungen die Klärung der Frage zu sein, warum Webern sich überhaupt genötigt sah, seine Skizzen auf diese ungenaue Art und Weise im Nachhinein zu datieren. (Natürlich ist eine Antwort auf diese Frage nicht gänzlich unabhängig von dem Bemühen um eine Datierung der Datierungen.) Während Datierungen, die im Laufe der Werkentstehung angebracht werden, zur internen Organisation der einzelnen Entwürfe, Skizzen und Entstehungsstufen, also für den Schreibprozess, mithin für den Kompositionsprozess notwendig sind – letztlich, um im Skizzieren, im Schreiben, im Komponieren unterschiedliche Versionen voneinander unterscheiden zu können –, sind demgegenüber nachträgliche und ungenaue Datierungen auf große Kompositionszeiträume für den dann ja bereits abgeschlossenen oder gegebenenfalls abgebrochenen Schaffensprozess vollkommen irrelevant und entbehren jeglicher schreibökonomischen Notwendigkeit. Neben Überlegungen im Zusammenhang mit Werk- und Zykluszusammenstellungen, die hinsichtlich dieses großen Komplexes von später in zyklischen Zusammenhängen veröffentlichten und unveröffentlichten Liedern, sowie fertiggestellten und Fragment gebliebenen Liedern auch in Hinblick auf die Möglichkeiten zur Publikation (Verlagsvertrag mit der Universal Edition) und Aufführung von besonderer Relevanz erscheinen, dürfte es Webern – neben einem wachsenden (Selbst-)Bewusstsein für seinen eigenen musikhistorischen Ort¹⁸ –

18 | Vgl. Shreffler, *Webern and the Lyric Impulse* (Anm. 4), S. 48 f.

darüber hinaus auch darum gegangen sein, die Abfolge der unterschiedlichen Skizzen und Entwürfe im Sinne einer Textgenese, im Sinne einer Schaffenschronologie vor allem in Hinblick auf die Entstehungszeiten einzelner Sätze und Lieder festzustellen; eine Datierung auf den recht großen Zeitraum eines ganzen Jahres ist als differentia specifica nur dann sinnvoll, wenn sie in abgrenzenden Zusammenhang zu anderen Entwürfen gesetzt werden kann, die mittels ihrer Datierungen eben ihrerseits anderen – früheren oder späteren – Zeitpunkten zugeordnet werden könnten. Datierungen dieser Art sind also weniger für eine absolute Chronologie, sehr wohl aber für eine relative chronologische Ordnung der einzelnen Lieder, Sätze, Entwürfe und Fragmente von Interesse. Ebendiese Frage stellt sich in den Skizzenbüchern zu den späteren Werken aufgrund der schlichten Tatsache, dass es sich hier mehr oder weniger um einen fixierten Seitenverbund und keine losen Blätter handelt, anders dar: Hier ergibt sich – unter Berücksichtigung der webernspezifischen Notierungsreihenfolge – aus der Seitenfolge gleichsam automatisch eine relative Chronologie; durch die ohnehin vorhandenen Anfangs-, Binnen- und Schlussdatierungen ergibt sich somit die Möglichkeit, näherungsweise auf undatierte Skizzen und Entwürfe datierend rückschließen zu können, was bei den undatierten losen Blättern nicht ohne weiteres möglich ist. Demgegenüber stellt sich die Frage der relativen Schaffenschronologie in Hinblick auf die Textgenese im Rahmen der Skizzenbücher nicht als größeres Problem dar. Die Angabe von Kompositionszeiträumen, die in den Skizzenbüchern abseits der Inhaltsverzeichnisse eher selten anzutreffen ist, hat also von daher eher dokumentierenden Charakter und dupliziert mitunter ohnehin schon vorhandene Informationen,¹⁹ während hingegen die nachträglichen Verzeichnisdatierungen auf den einzelnen Skizzenblättern Informationen hinzufügen, die in den Skizzen selbst nicht vorhanden gewesen waren und sich aus anderen Wissensquellen speisen (müssen).

Datierungen von Fragmenten, Dispositionen, Plänen

Eine weitere Gruppe von Datierungen in den Skizzenbüchern erweist sich in datierenden Vermerken zu nicht vollendeten Werkkomplexen und schließlich Fragment gebliebenen Kompositionssprojekten, z. B. in Bezug auf den Plan eines Konzertes für Geige, Klarinette, Horn, Klavier und Streichorchester, aus dem dann schlussendlich das Quartett op. 22 hervorgegangen ist: „nach Herbst | 1928“ (Skizzenbuch 2, S. 1 [Webern, *Sketches*, Plate 1]). Auch trifft dies auf Fälle zu, mit denen einem nicht realisierten (und damit als Werk nicht existierenden) Projekt ein Zeitraum zugewiesen wird, in welchem es als Projekt tatsächlich einmal existierte. Dies betrifft beispielsweise auch die viel diskutierte Notiz in Hinsicht auf den nicht realisierten dritten Satz des Streichtrios op. 20: „als III. Satz des Streichtrios op. 20 geplant

¹⁹ So findet sich beispielsweise in Hinblick auf den zweiten Satz der Symphonie op. 21 die Angabe des Kompositionszeitraumes „24. Jänner – 27. Juni 1928 Mödling“ (Skizzenbuch 2, S. 17), in Bezug auf den zweiten Satz des Streichquartetts op. 28 die Angabe des Kompositionszeitraumes „[3. IX. 37 – 21. I. 38]“ (Skizzenbuch 4, S. 73) oder in Bezug auf dessen ersten Satz: „17. II. – 26. III. 1938“ (Skizzenbuch 4, S. 88) – Hinweise, die in den Inhaltsverzeichnissen und/oder Einzeldatierungen bereits enthalten sind.

(August 1927 in Hafning abgebrochen)“ (Skizzenbuch 2, S. 9 [Webern, *Sketches*, Plate 4]). In einen ähnlichen Bereich fällt übrigens eine Eintragung im dritten Skizzenbuch, die taggenau über eine wesentliche Entscheidung zur zyklischen Anlage von Opus 22 berichtet: „Am 12. IX. Entschluß gefaßt, bei zwei Sätzen zu bleiben. — — —“ (Skizzenbuch 3, S. 38 [Webern, *Sketches*, Plate 33]), womit einerseits über den Akt des Entschlusses berichtet wird, andererseits jedoch auch ein terminus ante quem in Hinblick auf die Gültigkeit des dreisätzigen Werkprojekts angegeben ist.

Ohne an dieser Stelle ein systematisches Resümee anzufügen, dürfte bereits an einem dieserart kurSORischen Überblick deutlich werden, dass die einzelnen Datierungen, die sich auf den Skizzenblättern und in den Skizzenbüchern Webersns finden, nicht nur unterschiedliche Funktionen innehaben, sondern sich auch aus unterschiedlichen Wissensquellen speisen und allein aufgrund dieser Tatsache bereits von unterschiedlichem Erkenntnisbereich und vor allem unterschiedlichem Erkenntniswert sind – der monokausal argumentierende Rekurs auf Datierungen ohne Berücksichtigung der Spezifika der Webern'schen Skizzierungs- und Datierungspraxis läuft vor diesem Hintergrund mitunter Gefahr, sich zu diversen Missverständnissen verleiten zu lassen.

Berechnungen

Über Datierungen hinaus finden sich auch an diversen Stellen Notate, die ebenfalls Zahlen beinhalten. So existieren in den späteren Skizzen z. B. Berechnungen von Gruppen von Sechzehnteldauern (Skizzenbuch 3, S. 22 f. [op. 22]) und von Temporelationen (Skizzenbuch 4, S. 68 [op. 28]). Webersns Bild als streng berechnender Tonkonstrukteur könnte eine mathematisch allenfalls virtuos zu nennende Berechnung von Temporelationen, die am rechten Seitenrand vertikal auf einer Skizze zu *Wiese im Park* op. 13/1 (Sammlung Anton Webern, Mappe 39) notiert ist, auf das leichteste widerlegen: „ $48 \cdot 3 = 134$ “. Eintragungen dieser oder mathematisch plausiblerer Art haben oftmals den Status von Rückvergewisserungen und changieren nicht zuletzt aus diesem Grunde zwischen analytischem, rückbezüglichem und dispositionellem Gestus. Wenn gleich es mitunter durchaus problematisch sein dürfte, in der analytischen Interpretation zu stark auf diese Notizen zu rekurrieren, ist doch davon auszugehen, dass sich punktuell durchaus wertvolle analytische Hinweise bezüglich der strukturellen ‚Konstruktion‘ der Kompositionen extrahieren lassen.

Reihentechnisches

Darüber hinaus finden sich in Hinblick auf die späteren, dodekaphonen Werke im Rahmen der Skizzenbücher neben den bereits erwähnten Zahlennotaten auch Nummerierungen, die in römischen und arabischen Ziffern mit verschiedenen Bunt- und Bleistiften notiert werden.²⁰ Diese bezeichnen die einzelnen Reihen, die

²⁰ Vgl. hierzu bereits die ausführlichen Angaben von Krenek, „Commentary“ (Anm. 5), S. 2 f.

im Verlauf verwendet werden, es handelt sich also um abbreviative Formen, die im Zusammenhang mit den von Webern eigens angefertigten Reihentabellen einzelnen Reihen zuzuordnen sind. Dort wird jede Reihenform mit einer „Erkennungszahl“ indiziert, oftmals für die ersten Reihenformationen römische Ziffern, für die späteren arabische. In den Skizzenbüchern dienen Webern diese abkürzenden Zahlen dazu, sich über das Verhältnis der Reihen, beispielsweise über die Identität von Grund-, Krebs- und/oder Umkehrungsformen bei symmetrischen Reihen Gewissheit zu verschaffen: „41 = 22 24 U = 43 | 42 = 21 23 U = 44“ (Skizzenbuch 2, S. 37 [op. 21]).²¹ Darüber hinaus betreffen die reihennumerischen Notate nun nicht nur das Verhältnis der einzelnen Reihen zueinander, sondern schlüsseln mitunter auch die Verhältnisse von Reihenformen und Transpositionen in Hinblick auf die Korrespondenz resp. Konvergenz einzelner Reihensegmente und Reihentöne zueinander auf, so z. B. für op. 24: „1:2 = Krebs aller Töne 1:8 = Krebs von je 3 Tönen in derselben Folge [...] | 1:48 = (7 bis 12) + (1 bis 6) [...]“ (Skizzenbuch 3, S. 45). Innerhalb des creative process dürfte diesen Abkürzungen darüber hinaus eine wichtige, gleichsam produktive Rolle zukommen, da Webern unter Zuhilfenahme dieser Zahlenkombinationen die entsprechenden Reihenverläufe und Reihenverschränkungen im Voraus disponiert haben dürfte, so wie beispielsweise in den Skizzen zum Streichquartett op. 28 die Vermerke: „event. 12. u. 20“ (Skizzenbuch 4, S. 58) oder „weiter 12“ (Skizzenbuch 4, S. 63). Auch Reihenverschränkungen resp. Reihenverschneidungen in den späteren Werken können unter Zuhilfenahme von numerischen Zahlenkürzeln, Symbolen und Worten abbreviativ disponiert – so beispielsweise in Hinblick auf die Variationen op. 30: „Rest 40 u. 16 (Imitat.) u. Rest von 15“ (Skizzenbuch 5, S. 53) oder „28] 32“ (Skizzenbuch 5, S. 90) – und erinnernd analysiert werden. Und weiters nutzt Webern diese Abkürzungen dazu, die Abläufe der zu verwendenden Reihen in Bezug auf einzelne musikalische Formabschnitte zu organisieren: „XIII u. XV | XIV u[.] XVI | II I | III | u[.] IV oder III | Übergang IV | Seitensatz 35“ (Skizzenbuch 2, Einlage „Seite 5“ [= S. [9]] [op. 22]), „Thema | 29 | Gge“ oder „XIII u[.] XV dann 30 u[.] 32 Reprise | 30 u[.] 28“ (Skizzenbuch 3, S. 22 [op. 22]) oder auch „I. Canon 17 beginnt | mit 23 II. Canon 10 mit 4“ (Skizzenbuch 2, S. 32 [op. 21]). Auf diese Weise erhalten reine Zahlennotate in Verbindung mit verbalen Formhinweisen den Status von Formdispositionen, die sowohl die Mikrostruktur der einzelnen Reihenfäden, wie auch größere musikalische Zusammenhänge betreffen können. Auch sie sind also bei aller Unscheinbarkeit unmittelbare Zeugnisse des Kompositionsprozesses.

4.) Verbales

Besondere Affinität hatte die skizzenorientierte und skizzenbasierte Webern-Forschung seit jeher – oder, um es in wissenschaftshistorischer Hinsicht etwas konkreter zu benennen: seit den Publikationen der entsprechenden Funde Moldenhauers, den Hinweisen Kreneks in Bezug auf einige Stellen in den publizierten Seiten

21 | Vgl. Abbildung 2 im Beitrag von Lukas Näf in diesem Band.

der Skizzenbücher²² und in der Folge von Moldenhauers Biographie,²³ die ebendiese Eintragungen extensiv auswertete und biographisch kontextualisierte – zu der großen Zahl verbaler Notate auf den Skizzen und in den Skizzenbüchern, denen bekanntlich nicht selten in Hinsicht auf strukturell-analytische oder semantisch-hermeneutische Interpretationen eine zentrale Schlüsselposition zugewiesen wurde und wird.²⁴ Um aequo animo den *Status* ebendieser Eintragungen hinsichtlich ihrer Funktion und ihres Textstatus verorten zu können, ist meines Erachtens eine differenzierende und systematisierende Analyse der einzelnen Arten von Eintragungen vonnöten, die sich komparativ auf den gesamten Bestand dieser Annotationen zu stützen hätte. Eine derartige Systematisierung müsste in Hinsicht auf die jeweils konkrete Einordnung einer Eintragung auf ein je adäquates Merkmalbündel rekurrieren, das auf der Kombination unterschiedlicher Kriterien fußen müsste; keineswegs lassen sich einzelne Eintragungen nur aufgrund ihrer Struktur, ihres Inhaltes, ihres Ortes im Rahmen der Skizzen oder ihrer Schreibstoffe eindeutig einer bestimmten Gruppe subsumieren; monokausale Zuordnungen laufen hier noch stärker als bei den bisher betrachteten Annotationen Gefahr, zentrale Facetten der mehrschichtigen Gebilde und Notate zu vernachlässigen.

Vertonter Text: Liedtexte

Als erste Gruppe von Textelementen innerhalb der Skizzen und Skizzenbücher wären diejenigen Notate zu nennen, die konstitutiver Bestandteil des Notentextes sind, ohne selbst jedoch Noten-Text zu sein: die vertonten Texte der musikalischen Lyrik Webers. Materialiter sind sie von den übrigen verbalen Eintragungen zumeist nicht zu unterscheiden, lediglich die Tatsache, dass sie räumlich eng und rhythmisch-metrisch korrespondierend an eine (Gesangs-)Stimme des Notentextes gebunden sind, verweist auf ihren besonderen Status. Insbesondere in den Werken der vokalen Mittelphase kommt diesen Eintragungen in Hinblick auf die Identifizierung des

22| Krenek gibt beispielsweise das ‚Programm‘ von op. 22 in extenso in englischer Übersetzung wieder und kommentiert es mit folgenden Worten: „It affords this writer a certain satisfaction that he, without knowing any of Webern’s private sketches, even more than thirty years ago, when Webern’s detractors accused him of being a cold cerebralist reducing music to meaningless calculations, expressed the opinion that his music evoked the image of the tense stillness of the highest mountain peaks.“ (Krenek, „Commentary“ [Anm. 5], S. 3.) Die Verknüpfung der ‚programmatischen‘ außer-musikalischen Notaten in den Skizzenbüchern mit der apologetischen Beschwörung, Webern sei kein ‚Cerebralist‘, dürfte einer der Grundzüge der Rezeption dieser Zeilen sein und kann vermutlich auch für die Hartnäckigkeit, mit der sich Hinweise dieser Art im Diskurs zu halten vermögen, erklärend wirken. Natürlich werden die Angaben Webers – „Annabichl“, „Schwabegg“ etc. – von Krenek aufschlüsselnd mit dem Hinweis erläutert, dass diese Orte für Webern eine besondere biographische Bedeutung – in diesem Fall: Grabstätten der Eltern – hätten, womit das Tor für hermeneutisch-semantisch-biographische Ausdeutungen weit geöffnet wäre.

23| Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. A Chronicle of His Life and Work*, New York: Knopf, 1979.

24| Vgl. pars pro toto Hartmut Krones, Art. „Webern“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neu bearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 17, Kassel: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 2007, Sp. 586–622, und die dort gelistete einschlägige Literatur.

Notierten naturgemäß eine wichtige Rolle zu, denn Webern notiert üblicherweise zuerst den Text und Gesangsstimme, so dass nicht wenige Skizzen existieren, bei denen der Gesangsverlauf die am weitesten ausnotierte Stimme darstellt oder überhaupt ausschließlich eine Gesangsstimme zu Papier gebracht wurde. Auch ermöglicht der Gesangstext letztlich die Zuordnung eines Entwurfs oder einer Skizze zu einem Werk oder einem Werkkomplex; so existieren insbesondere in der vokalen Mittelphase von op. 12 bis op. 19 sehr unterschiedliche musikalische Entwürfe, die aber durch den gemeinsamen Text, durch den gemeinsamen Bezug auf einen identischen Text, dessen Vertonungen sie darstellen, gleichsam auch in musicis aufeinander bezogen sind.²⁵ Hinzuweisen ist trotz der Trivialität des Hinweises aber mit Nachdruck darauf, dass Gesangstexte grundlegend in einem anderen Zusammenhang mit und in einem anderen Verhältnis zu dem Notentext stehen, als dies beispielsweise in Bezug auf diejenigen Eintragungen der Fall ist, die man gemeinhin gerne als ‚Programme‘ bezeichnet.

Rekursiver Text: Organisationen

Die zweite Gruppe der in den Skizzen und Skizzenbüchern Webers anzutreffenden verbalen Eintragungen betrifft im weiteren Sinne textorganisierende Aspekte; es handelt sich hierbei um eine Ebene „rekursiver Textelemente“, „die sich auf den Notentext kommentierend beziehen, ohne selbst Notentext zu sein“.²⁶ Neben internen Organisationshinweisen in Bezug auf einzelne Skizzenblätter und Skizzenbücher (z. B.: „NB im neuen Skizzenb[.] (Weihnachten 1929)“ oder „Einlage | Seite 1“ [Skizzenbuch 2, S. 75] und dazu korrespondierend auf dem entsprechenden Einlageblatt: „Seite 1“) und eigens angefertigten Inhaltsverzeichnissen, die sich am Beginn einiger Skizzenbücher finden,²⁷ wären hier insbesondere diejenigen Notate zu nennen, die die musikalischen Eintragungen in einen Bezug zu einer (intendierten) Werkeinheit‘ setzen. Hierunter fallen Zuordnungen zu Werken über Opuszahlen

25| Dies hat Anne Shreffler in Hinsicht auf diverse Vertonungen von Trakl-Texten dargestellt, besonders erweist sich die Diversität der musikalischen Vertonungen bei identischem Text bei der Versuchen, den *Gesang einer gefangenem Amsel* zu vertonen, die Webern in den Jahren 1917 bis 1921 skizzierend zu Papier brachte. Vgl. Shreffler, *Webern and the Lyric Impulse* (Anm. 4), insbesondere S. 197–218.

26| Appel, „Zum Textstatus von Kompositionsskizzen und -Entwürfen“ (Anm. 1), S. 189 f.

27| Inhaltsverzeichnisse existieren zu den Skizzenbüchern 2, 4 und 5. Wie die Skizzenbücher 1 und 6 enthält auch das Skizzenbuch 3 kein Inhaltsverzeichnis, wohl aber ist die erste Seite (verso) frei gelassen, sie trägt nur einen Vermerk des Zeitraums („Weihnachten 1929, Mödling – bis August 1934“), in dem dieses Skizzenbuch in Verwendung war, wobei aufgrund des Schriftbildes der Datierungen darauf zu schließen wäre, dass Anfangs- und Endpunkt zu unterschiedlichen Zeiten notiert wurden. Besonders auffallend ist, dass für die Notierung der Inhaltsverzeichnisse in den Skizzenbüchern ein spezieller roter Buntstift Verwendung gefunden hat, der dann im Zuge des Skizzenbuches an diversen, jeweils übergeordneten Stellen wieder auftaucht, beispielsweise wenn es darum geht, Titel und Opuszahlen an den Beginn von Notaten einzufügen, oder wenn es darum geht, einzelne Sätze zu indizieren. Auch einige organisierende Querverweise sind in diesem Buntstift geschrieben. Es handelt sich dabei also um eine Schicht der nachträglichen Überarbeitung, die gewissermaßen nichts mehr mit dem Skizzieren selber zu tun hatte, sondern erst nach Abschluss der Arbeiten am Notentext selbst, nach Fertigstellung des Werkes mit einer gewissen systematischen Intention bewerkstelligt wurde.

oder Werktitel („op. 24 [1. Satz]“ [Skizzenbuch 3, S. 72]), Angabe von Titeln und Bezeichnungen der Gattungszugehörigkeit („Konzert“ [Skizzenbuch 2, S. 56 (Webern, *Sketches*, Plate 14)]), „Klavier-Konzert“ [Skizzenbuch 3, S. 44]), Bezeichnung des Stücks in einem Werkzusammenhang („V. Kanon op. 16“), Satzbezeichnungen („3. Satz“, „Variationssatz“), aber auch Zuordnungen zu einzelnen Formteilen („Thema“, „I. Var.“ etc.) sowie nachträgliche Hinweise zu verworfenen oder stark veränderten Projekten („zunächst als Konzert für Gg[.] Kl[.] u[.] Horn, Klavier | u. Streichorchester (nach Herbst | 1928) | gedacht“ [Skizzenbuch 2, S. 1 (Webern, *Sketches*, Plate 1)]); auch, dass die erste Kantate längere Zeit als „Symphonie“ (Skizzenbuch 5, S. 2) geplant war, kann man anhand dieser datierten Titel- und Gattungszuschreibungen erfahren. (Vgl. diesbezüglich noch die Eintragung „II. Symphonie, op. 29“ mit der Datierung am „11. II. 39“ [Skizzenbuch 5, S. 14].) In den Skizzenbüchern wird die Tendenz erkennbar, dass die jeweils ersten Seiten eines Skizzenkomplexes zu einem bestimmten Werk besonders und in mehreren Bearbeitungsschritten mit Titeln, Werkzuschreibungen, Satzüberschriften, Opuszahlen, Datierungen und vielem Anderen mehr hervorgehoben werden. Des Weiteren existieren diverse Eintragungen – mitunter auf eigenen Deckblättern –, die eine Skizze oder ein Skizzenfragment in den materialen Kontext der Werkentstehung einordnen und beispielsweise als „Skizzen zu...“ ausweisen, wie dies in Zusammenhang mit der großen Zahl an Skizzen zum Konzert op. 24 an einigen Stellen der Fall ist („Skizzen zum 1. Satz op. 24“ [Skizzenbuch 3, S. 61 und auch 64]). Darauf hinaus finden sich sowohl auf den erhaltenen Blättern mit Skizzen zu früheren Werken als auch in den Skizzenbüchern auch verbale Elemente, die den Notentext qualitativ bewerten; die Bezeichnungen „gilt“ oder „ungültig“ sind hierfür die prominentesten. Hierbei handelt es sich nun freilich um eine ästhetische Bewertung, der in Hinblick auf die Werkentstehung besondere Bedeutung zukommt, dergestalt, dass sich hinter dieser sich rekursiv auf den Skizzentext beziehenden metatextuellen Feststellung eine Bewertung in Bezug auf die ästhetische Gültigkeit des Werktextes verbirgt und damit die Phase des Skizzierens abschließt.

Virtueller Text: Korrekturen, Erweiterungen, Dispositionen und dergleichen

Eine dritte Gruppe von Textelementen – in Hinblick auf die eingangs erwähnten Überlegungen Bernhard Appels wären sie als „virtuelle Textelemente“ zu bezeichnen, indem sie eine weitere Ebene des Notentextes eröffnen, ohne diese auszuführen – erweist sich in Notaten, die ihrerseits die Konzeption, die Faktur, die Struktur des musikalischen Werkes selbst erweitern, ergänzen oder kritisieren. Hierunter wären zunächst Notate zu subsumieren, die eine Veränderung des Notentextes mit Mitteln anzeigen, die über die ‚normal-normierte‘ traditionelle musikalische Notenschrift hinausgehen. Ein Grenzfall dürfte vor diesem Hintergrund die von Webern seit Beginn seiner kompositorischen Tätigkeit angewendete Praxis sein, eventuell nicht mehr eindeutig diastematisch zu identifizierende Noten durch die Hinzufügung von Tonbuchstaben eindeutig zu fixieren. Natürlich kann es hier über eine bloße Verdeutlichung des ohnehin schon Fixierten hinaus mitunter auch zu Erweiterungen und/oder Veränderungen des Notentextes kommen.

Die Nennung von Tonbuchstaben kann freilich auch noch ganz andere Hintergründe haben: So findet sich in den ersten tastenden Notaten zum Konzert op. 24,

das damals noch als „Orchesterstück (Ouvertüre)“ (Skizzenbuch 3, S. 38) firmierte, die Notierung einer chromatischen Zwölftonskala von f¹ bis e² aufwärts notiert, in der Mitte kommt auf diese Weise die mittels senkrechten Strichen abgegrenzte Viertonfolge a¹–b¹–h¹–c² zu stehen. Die vier entsprechenden Tonbuchstaben („a“, „b“, „h“, „c“) sind darüber ergänzt worden und in umgekehrter Reihenfolge in der folgenden Notierung der abwärts geführten chromatischen Reihe ebenfalls. Hierbei dürfte es sich in systematischer Hinsicht weniger um eine Verdeutlichung von undeutlich geschriebenen Noten handeln, als vielmehr um dispositionelle, wenn nicht gar programmatische Vermerke in Hinblick auf die palindromartige Anlage und die Bedeutung des B-A-C-H-Motivs.²⁸ Auf den folgenden Seiten finden sich sodann auch umfangreiche Dispositionen in Bezug auf das SATOR-Palindrom.

Auch wären hiervon diejenigen Notate von Tonbuchstaben zu unterscheiden, in denen es um ein ‚Abstreichen‘ der schon verwendeten Töne in Hinblick auf eine anzustrebende chromatische resp. dodekaphone Vollständigkeit geht. Webern berichtet an einer berühmten und vieldiskutierten Stelle in seinen Vorträgen über die *Wege zur Neuen Musik* in Bezug auf die Komposition der *Bagatellen* op. 9 von einem derartigen Vorgehen.²⁹ Im Gegensatz zu den nicht mehr existierenden Quellen hierzu lässt sich dieses Vorgehen aber noch auf einem Skizzenblatt aus dem Umkreis des ersten dodekaphonen Versuchs in „Mein Weg geht jetzt vorüber“ op. 15/4 (Samm lung Anton Webern, Mappe 47) nachweisen, wo sich eine diesbezügliche Marginalie am rechten Seitenrand außerhalb der Systeme befindet, in der die ersten zehn Töne der chromatischen Skala abgestrichen sind, während zwei noch nicht durchgestrichen aufscheinen. (Auch dies hat natürlich einen dispositionellen Hintergrund: Es ist gleichsam eine *dispositio ex negativo*.)

Des Weiteren finden sich in den Skizzen Webens diverse Notate, die eine Veränderung, eine Korrektur, eine Erweiterung des Notentextes virtuell anzeigen und im Zuge einer weiteren schriftlichen Fixierung ausgeführt werden könnten, es handelt sich bei dieser Untergruppe sozusagen um eine Art Handlungsanweisung: Marginalien wie „in Vierteln | notieren | [♩] = [♪]“ (Skizzenbuch 5, S. 13 [op. 29]), „8 höher“ (passim) wären als einfache Beispiele zu nennen. Als kompositorisch beträchtlich komplexer, aber immer noch mit einer gewissen Bestimmtheit versehen, dürften Anweisungen zu werten sein wie „Cello-Stimme zurück in Br., [xx] 2. Geige dazu wie Cello zu I. G.“ (Skizzenbuch 4, S. 88 [op. 28]) oder „im Krebs zurück [rythm.] | genau oder Wiederh. d. Reihe“ (Skizzenbuch 4, S. 57 [op. 28]). Hier schließt sich gewissermaßen in Hinblick auf die strukturelle Bedeutung ein Kreis zu den erwähnten Reihendispositionen, die sich bestimmter Zahlenkombinationen bedienen, wenn es beispielsweise heißt: „I. Canon 17 beginnt | mit 23 II. Canon 10 mit 4“ (Skizzenbuch 2, S. 32 [op. 21]). Vergleichbare dispositionelle Notizen existieren auch in früheren Skizzen. So findet sich beispielsweise bezüglich des Klavierquintetts (M 118) die formale Anzeige einer Modulation: „3 – 6 Takte | nach Es laufen | dann | ⊕“

28| Vgl. zu diesem Komplex die umfangreichen Erörterungen von Kathryn Bailey, „Symmetry as Nemesis: Webern and the First Movement of the Concerto, Opus 24“, in: *Journal of Music Theory* 40/2 (1996), S. 245–310.

29| Vgl. Anton Webern, *Wege zur Neuen Musik*, hg. von Willi Reich, Wien: Universal Edition, 1960, S. 55.

(Sammlung Anton Webern, Mappe 83) oder in den Skizzen zu frühen Liedern Rudimente einer harmonischen Fortschreitung in einer Art generalbassinspirierter Akkordschrift (vgl. Sammlung Anton Webern, Mappe 65). Der Hinweis „in fis-dur schreiben“ (Sammlung Anton Webern, Mappe 71) in den Skizzen zum *Streichquartett* (1905) (M 79) bezieht sich wohl weniger auf dispositionelle Fragestellungen, denn vielmehr auf textuelle, ergäbe sich doch vom harmonischen Verlauf eher der Weg nach Ges-Dur an der entsprechenden Stelle (T. 151), so dass der Vorschlag der enharmonischen Verwechslung wohl eher schreibtechnische Gründe gehabt haben dürfte. Es geht also – die ‚Nichtidentität des Identischen‘ in Hinblick auf enharmonisch verwechselte Tonarten für einen Moment aus den Augen lassend – um eine Veränderung des Notentextes und nicht eine Modifikation der klingenden Musik. Aber natürlich finden sich in einigen Skizzen bloße Vermerke in Bezug auf unterschiedliche Tonarten, denen – wie den bereits erwähnten Reihennummerierungen – einerseits analytischer, andererseits produktiver Gestus beizumessen sein dürfte. Als im Sinne einer auszuführenden Handlungsanweisung weniger eindeutig realisierbar dürften sich Vermerke herausstellen, die gewissermaßen aus einem analytischen Blick auf das bereits Skizzierte resultieren und einen Sachverhalt damit negativ kritisieren: Hin und wieder finden sich im Rahmen der Skizzenbücher Hinweise, die auf eine analytische Offenlegung zielend vermutlich als Vergewisserung des Strukturierten dienen, etwa: „neue Reihe“ (Skizzenbuch 3, S. 31 [op. 22]). Auch wenn ihnen ein eindeutiger Aufforderungscharakter (zur Veränderung, zur Korrektur, zur Ergänzung) für weitere Skizzierungsvorgänge eignet, dürften diese Eintragungen jedoch keine ‚eindeutigen‘ Handlungsanweisungen darstellen; in diesen Bereich gehören Eintragungen, mit denen beispielsweise bestimmte Reihenunregelmäßigkeiten offengelegt werden – „fehlt fis“ (Skizzenbuch 2, Einlage, S. „69d“ [= S. [4]]) heißt es in den Skizzen zu op. 22 oder „c auslassen“, wobei dieser Vermerk auf die vorherige Annotation „ausgelassen f c e g“ zu rekurren scheint (Skizzenbuch 3, S. 29) –; denkbar wäre auch, dass einigen Nennungen von Tonbuchstaben am Rande des musikalischen Notentextes eine ähnliche Bedeutung beizumessen sein könnte.

Eine Sonderform *virtuellen* Texts, die aber in systematischer Absicht durchaus ebenfalls dieser Gruppe zuzurechnen ist, sind die Angaben zur Instrumentation; also Angaben, die das particellartig Notierte virtuell in einen instrumentierten musikalischen Raum verlegen. Cum grano salis ließen sich in diesem Zusammenhang auch weitere Bezeichnungen des musikalischen Textes einordnen, so beispielsweise Angaben in Hinblick auf Tempo und Charakter, Agogik etc. Freilich sind hier die Grenzen zu dem Bereich des musikalischen Textes selbst, der sich zur Klärung bestimmter Sachverhalte traditionellerweise ohnehin schon immer verbaler Zusätze bediente, schwimmend; da diese Textelemente gewissermaßen bereits als ein Teil des musikalischen Textes anzusehen wären, könnte man mit einiger terminologischer Spitzfindigkeit hier von einem Bereich zwischen *virtuellem* und *realm* Notentext sprechen.

In der Rubrik der *virtuellen* Textelemente wären hingegen weiters Form- und Zyklusdispositionen voneinander abzuheben. So findet sich im Skizzenbuch 2 bezogen auf den Variationensatz der Symphonie op. 21 eine kurze Notiz, die die formale Gliederung des Aufbaus gleichsam produktionsanalytisch offenlegt. „Thema, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. Coda“ (Skizzenbuch 2, S. 21). Auffallend an dieser Dispo-

sition ist die spiegelsymmetrische Anlage mit der vierten Variation als Spiegelachse, die auch graphisch durch Einkastelungen und Abstände verdeutlicht wird; im weiteren Verlauf sind dann die Skizzen in Bezug auf ihre Zugehörigkeit zu den einzelnen Variationen genau bezeichnet. Über die Formdisposition einzelner Sätze hinaus existieren im Rahmen der Skizzenbücher auch diverse Dispositionen ganzer Satzzyklen und Werkzusammenhänge: Ebenfalls in Hinblick auf die Symphonie op. 21 finden sich im zweiten Skizzenbuch auch Dispositionen, die das später zweisätzige Werk noch als einen dreisätzigen Zyklus projektierten. So lautet eine datierte Eintragung auf dem ‚Titelblatt‘ der Symphonie (Skizzenbuch 2, S. 15):

Nov. Dez. 1927	I. Rondo	II. Var.	III. freie Form
	lebh.	mäßig	sehr ruhig
	Sonne		Mond

Eine Notiz drei Seiten später im Umkreis der Skizzen zum Variationensatz verweist hingegen auf eine Umstellung der Satzreihenfolge des nachmalig zweisätzigen Werkes: „1. Variationen | 2. Rondo (Scherzo, Marschartig | 3. Langsam“ (Skizzenbuch 2, S. 19). Eine Systematisierung der verbalen Annotationen in den Skizzenbüchern in Hinblick auf ihren jeweiligen Textstatus sieht sich vor die Frage gestellt, ob es sich nun bei dieser Eintragung um eine Formdisposition handele, während hingegen jene aufgrund der Hinzufügung der Begriffe „Sonne“ und „Mond“, bei denen es sich bislang um keine eingeführten termini technici der musikalischen Formenlehre gehandelt haben dürfte, automatisch als ‚Programm‘ zu gelten habe.³⁰

Derartige Formdispositionen tauchen zwar gehäuft in den Skizzenbüchern auf, sind aber auch aus früheren Skizzenzusammenhängen bekannt. So findet sich bekanntlich im Rahmen der Skizzen zu dem *Streichquartett (1905)* (M 79) ebenfalls eine Disposition, der gerne der Status eines programmativen Entwurfes – vergleichbar den vielbeschworenen ‚verschwiegenden Programmen‘ Schönbergs und Bergs – beigemessen wurde. Dieser Entwurf ist in ein Skizzenkonvolut (beschnittene Skizzenblätter, quer beschrieben und zusätzlich gefaltet, keine Paginierung, keine Taktziffern, keine Datierungen) integriert.³¹ Diese Disposition ist von Webern als „Form Entwurf“ überschrieben; die gesamte mit dem 13. Juli 1905 datierte Überschrift lautet: „Form Entwurf für ein | Streichquartett nach Segantinis | Tryptichon:“. Alle Angaben, die sich auf dem Blatt befinden, stellen ihrer Begrifflichkeit und ihrer Funktion nach musikalische Dispositionen dar; lediglich die Nennung der Titel der drei Bilder Segantinis – „Werden – Sein – Vergehn“ – bildet hierzu auf den ersten Blick eine Ausnahme.

30 | Interessant ist auch eine datierte Satzdisposition mit einer Art Werkzuschreibung in Hinblick auf ein am „27. VI. 29“ projektiertes „Quartett“, das der Eintragung zu folgen, dreisätzlich angelegt gewesen sein könnte, wobei allerdings der letzte Satz in seiner formalen Disposition noch offen bleibt (Skizzenbuch 2, S. 65): „I. Variationen II. Intermezzo III.“

31 | Vgl. Abbildung 1 und 2 im Beitrag von Matthias Schmidt in diesem Band.

Wenn man nun davon ausgeht, dass das als „Entwurf“ überschriebene Dokument auch tatsächlich als Entwurf intendiert war und nunmehr als solcher fungiert, wäre daraus zu folgern, dass das Ziel der Überlegungen Webersns keineswegs ein semantisch-inhaltliches Programm gewesen sein dürfte, sondern eben der Entwurf der formalen Anlage. Die Titel der Bilder Segantinis wären dann also nicht in erster Linie inhaltlich-programmatisch zu deuten, sondern ebenfalls als musikalische Formbegriffe.

Neben großformalen und zyklischen Dispositionen begegnet man in den Skizzenbüchern mitunter auch kleindimensionierten Formplänen, die einen einzelnen Formteil näher bestimmen. So findet sich auf der ersten Recto-Seite, die den *Variationen für Orchester op. 30* gewidmet ist,³² die auf den „15. IV. 40“ datierte Eintragung: „Thema: Periode, zusammengesetzt aus satzartigen Teilen; Wiederholung in neuer Form“ (Skizzenbuch 5, S. 48). Webern wird diese Begriffe und Formulierungen benutzen, um in seinen Hinweisen in Briefen an Willi Reich und Hildegard Jone die Struktur dieses Anfangs erläuternd zu analysieren;³³ hier dient diese Notiz gleichsam in entgegengesetzter Blickrichtung auf die Produktion und erhält dergestalt den Status der kompositorischen Disposition.

Deutlich wird bereits anhand dieses kurorischen Überblicks, dass die verbalen Notate nicht nur heterogenen Zuschnitts sind und unterschiedlichen Diskursebenen angehören, sondern auch in verschiedener Art und Weise auf die musikalischen Notate bezogen sind, sowohl auf die Skizzen selbst (auf den Skizzierungsprozess, auf ihre spezifische Verfasstheit) als auch auf eine intentionale Größe (ein projektiertes Werk). Manche der verbalen Notate vermitteln auch zwischen der materialen Schicht und der intentionalen Ebene, beispielsweise indem sie ein musikalisches Notat als zu einem Werk zugehörig ausweisen oder sogar dessen bestimmte Stellung – beispielsweise durch den Zusatz „Thema“ – in einem Werk verdeutlichen.

Absoluter Text: Familienchronik

Doch ist dies nicht alles, was man an verbalen Textelementen in den Skizzen Webersns finden kann. Besonderes Interesse hatte die Webern-Forschung an einer weiteren Gruppe von Eintragungen, die man als eine auf *die Person des Autors bezogene, vom eigentlichen Skizzentext und Werkkontext unabhängige* Textebene bezeichnen müsste, da es sich weder um *rekursive* noch um *virtuelle* Textelemente handelt. Es handelt sich bei dieser Gruppe verbaler Eintragungen um tagebuchartige Aufzeichnungen, die den im weiteren Sinne privaten Bereich betreffen und vielfältige persönliche Ereignisse – meist in Hinblick auf größere und bedeutendere familiäre Ereignisse und Reisedaten – gleichsam autobiographisch festhalten. Einige Beispiele, die in der

32| Beachten wir die Schreibgewohnheit Webersns, könnte es sich hierbei chronologisch gesehen also um die ersten Notate zu op. 30 handeln, auch wenn die Eintragungen auf der gegenüberliegenden Seite mit der üblichen, nachträglich hinzugefügten Betitelung versehen ist.

33| Vgl. hierzu den Beitrag von Neil Boynton in diesem Band.

Forschung schon verschiedentlich ausgewertet wurden, mögen dies in Erinnerung rufen, wobei es nicht selten der Fall ist, dass die Datierung der Eintragungen des Notentextes und die Datierung des Ereignisses, das in räumlicher Nähe zu einem skizzierten Notentext tagebuchartig notiert wird, beträchtlich differieren; oftmals liegen – wie an der Zeitspanne der verzeichneten Ereignisse deutlich wird – mehrere Tage oder Wochen zwischen den Daten, so dass angenommen werden darf, dass das erwähnte (Familien-)Ereignis mit dem Kompositionsprozess in chronologischer Hinsicht zunächst einmal nicht notwendigerweise etwas zu tun haben muss. In diesem Fall wäre von zwei unterschiedlichen Schichten auszugehen, die in Bezug auf ihre Datierungen nicht aufeinander bezogen sind und auch nicht aufeinander bezogen werden können. Die Datierungen der tagebuchartigen Aufzeichnungen, die Ereignisse größerer Zeiträume resümieren, gelten nicht nur nicht auch für den umgebenden Notentext, sondern stellen auch keine Ad-hoc-Eintragungen dar. (Um an dieser Stelle ein signifikantes Unterscheidungsmerkmal zwischen Skizzenbüchern und Skizzenblättern zu benennen, sei darauf hingewiesen, dass derartige tagebuchartigen Eintragungen auf den früheren Skizzenblättern nicht zu finden sind.)

Zu klären wäre in einer vergleichenden Studie, wie die Notate in den Skizzenbüchern zu den erhaltenen Aufzeichnungen in den Tagebüchern und Kalendern Webersn sich verhalten.³⁴ Die mehr oder minder kontinuierlichen Eintragungen (es gibt große Lücken, wobei von Verlusten entsprechender Zeugnisse insbesondere aus den Zehnerjahren auszugehen ist) in den Tagebüchern enden im Juli 1931, danach findet sich für die Jahre 1937, 1938 und 1939 nur mehr je ein Eintrag über die Geburten der Enkelkinder und eine Fehlgeburt einer der Töchter Webersn. Am 6. Mai 1939 findet sich der Eintrag „Partitur meines Streichquartetts op. 28 | erhalten“; Seiten später ein Eintrag über den Mietbeginn in Mödling. Das Tagebuch schließt schließlich mit einer Eintragung Wilhelmine Webersn in Bezug auf den Tod ihres

34| Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Anton Webern. Vgl. die Vorbemerkungen zu Anton Webern, „Drei frühe Tagebücher“, transkribiert und kommentiert von Barbara Schingnitz, in: *Der junge Webern. Texte und Kontexte*, Wien: Lafite, 2015, S. 215–324, hier S. 217: „Der erhaltene Nachlass Anton Webersn in der Paul Sacher Stiftung Basel birgt insgesamt acht Notizbücher aus verschiedenen Perioden von Webersn Leben.“ Sowie ebd., Anm. 2: „Tagebuchcharakter weist außer den Notizbüchern I, II und III noch das Notizbuch Nr. VI auf. In ihm folgt Webern am ehesten den Mustern autobiographischer Aufzeichnung: ausgehend von den Geburtsdaten der eigenen Eltern, deren Hochzeitsdatum sowie den Geburtsdaten seiner Schwestern listet er für ihn wesentliche Lebensstationen stichwortartig auf. Es kann nicht eruiert werden, wann Webern dieses Tagebuch begonnen hat, da die ersten Einträge (wie manche spätere Notiz) ganz offensichtlich rückwirkend vorgenommen wurden. Die Häufung von Einträgen alltäglicher Begebenheiten (und nicht nur besonderer Ereignisse) ab 1923 spricht jedoch dafür, dass die Notizen in diesem Jahr begonnen wurden. Webern führte dieses Tagebuch in sporadischer Form bis 1939. Der letzte Eintrag wurde von Minna Webern 1945 nach dem Tod ihres Ehemannes vorgenommen. Die weiteren erhaltenen Notizbücher sind nicht mit dem Begriff ‚Tagebuch‘ zu umreißen. Nr. IV fungiert als Einkommensbuch und enthält zusätzlich Bücher und weitere Inventarlisten im Zusammenhang mit Umzügen. Nr. V und Nr. VII widmen sich Programmentwürfen, Abendprogrammen und sonstigen Notizen rund um den Verein für musikalische Privataufführungen. Nr. VIII enthält Bücherlisten sowie eine Auflistung von Webersn eigenen Werken mit dem Versuch einer Bandeinteilung für den Druck und eine Abschrift der von Webern vertonten Texte von Hildegard Jone in Minna Webersn Hand [...]“

Sohnes Peter und ihres Ehegatten Anton. Aufgrund dieser sporadischen, aber eben doch existierenden Einträge in den Jahren nach 1931 wäre nun zu vermuten, dass Webern in diesem Zeitraum nicht noch ein anderes Tagebuch parallel geführt haben dürfte, das einem Quellenverlust zum Opfer gefallen sein könnte. Man könnte – alle diese Indizien zusammentragend – die These plausibilisieren, dass die tagebuchartigen Einträge in den Skizzenbüchern die Einträge in den Tagebüchern sukzessive ersetzt haben, wodurch auch das signifikante Ansteigen der Frequenz der Tagebucheinträge im Rahmen der Skizzenbücher nach 1931 eine plausible Erklärung erhalten könnte. (Neben diesen Tagebüchern haben sich übrigens diverse Beschreibungen von Wandertouren erhalten, die nicht nur tagebuchartige Aufzeichnungen enthalten, sondern darüber hinaus eine Vielzahl von Fotos und Ansichtskarten; Zeugnisse der fokussierten Sammeltätigkeit Moldenhauers, seines Zeichens selbst ein passionierter ‚mountaineer‘.) Erwähnenswert scheint mir noch zu sein, dass ein wichtiger Bereich, der in den Einträgen in den Tagebüchern eine zentrale Rolle spielt, nämlich die Berichterstattung über die Teilnahme Webers am (Wiener) Musikleben in Hinblick auf Eintragungen zu Konzerten, Programmen, Probetermine etc. in den Skizzenbüchern seltsamerweise überhaupt nicht vorkommt.

Einige Beispiele mögen das Panorama der diesbezüglichen Notate skizzieren: Eine kurze Chronik der wichtigsten Familienereignisse und Reisen eines gesamten Sommers bietet eine Eintragung auf der zweiten Seite des fünften Skizzenbuches: „2. VI. Hochzeit Chr. 30. VI. P. abgereist | 9.–11. VII. in Kapellen | 25.–29. VII. in Vordernbg. | 22. VIII. – 2. IX. Kapellen“.³⁵ Zu verweisen ist in besonderem Maße darauf, dass hier Ereignisse eines Zeitraumes von immerhin einem Vierteljahr resümiert werden. Das Blatt weist darüber hinaus oberhalb des skizzierten Notentextes eine eigene Anfangsdatierung des musikalischen Skizzentexts innerhalb des Beobachtungszeitraums auf den „1. VII. 38“ auf. Ebenfalls die zweite Seite – fast scheint es, als gälte es, die jüngstvergangenen Familienereignisse jeweils zu Beginn eines Skizzenbuches zu resümieren – ist im sechsten Skizzenbuch mit einer ausführlichen Familienchronik versehen, die am unteren Seitenrand eine gesamte Zeitleiste darstellt. Auch wenn Eintragungen zur Familienchronik dazu tendieren, am unteren Seitenrand zu stehen, existieren durchaus auch Eintragungen, die sich inmitten der musikalischen Skizzen befinden (vgl. z. B. Skizzenbuch 5, S. 12). Selten finden sich auch werkbezogene Angaben im Rahmen der Familienchronik, wobei es sich aber keineswegs um Angaben handelt, die für die Erforschung des creative process von irgendeiner Bedeutung wären, sondern sie sind hier eindeutig als Teil der Familienchronik zu deuten, die eben auch das Werk Webers einschließt. Ersichtlich wird dies an der Art und Weise, wie Webern Ereignisse rund um sein Werk in den Skizzenbüchern notiert: „op. 28 angem. 24. VI. 38 bei AKM“ (Skizzenbuch 5, S. 5). Eine typische Form der in den Skizzenbüchern geführten Familienchronik, die keine äußereren (Datierung, Schreibprozess oder sonstige Korrespondenzen) Verbindungen zu dem Rest der Skizzen aufweist, findet sich im fünften Skizzenbuch und beinhaltet Angaben zum Familienleben sowie zum allgemeinen Zeithintergrund. Die Hinz-

35| Vgl. Abbildung 1 im Beitrag von Felix Wörner in diesem Band.

fügung der Wochentage intensiviert den Eindruck der persönlichen Involviertheit in die allgemeinen Ereignisse: „Mittwoch, d. 19. VI. 40 | U. geboren | Freitag, d. 21. VI. 40 Waffenstillstandsverh. | zu Campienege | Dienst. 25. VI. 1^h 35 früh Waffenstillstand“ (Skizzenbuch 5, S. 54). Damit ist indirekt auf ein besonders interessantes Beispiel verwiesen, das im vierten Skizzenbuch auf S. 90 notiert wurde. In einer Anmerkung am unteren Seitenrand betätigt sich Webern auch hier nicht nur als Familienchronist, sondern notiert gewissermaßen als Zeithistoriker mit einer gewissen Tendenz zur Lapidarität: „13. III. Eingliederung Österreichs ins Deutsche Reich.“ Dieser Satz befindet sich auf einer Seite, die einen relativ ausgearbeiteten Verlauf des ersten Satzes des Streichquartetts op. 28 beinhaltet: Die ersten 14 Takte sind im vollen Satz notiert, die folgenden Takte 15 bis 22 fransen aus, so dass gegen Ende hin nur mehr die Stimme der 1. Geige übrig bleibt. Die Skizze trägt als Datierung den Hinweis „Anfang | 2. III.“ und als Satzbezeichnung „Gemächlich | [♩] = ca .“ Mit diesem Beispiel ließe sich vielleicht zeigen, dass – was in einer umfassenden vergleichenden Studie weiter zu untermauern wäre – die Skizzenbücher Webers unterschiedliche Schichten aufweisen, die nicht restlos aufeinander abzubilden sind. Die Tatsache, dass sich musikalische Notizen und verbale Notate unterschiedlichen Zuschnitts auf einem Textzeugen befinden, reicht als ‚Beweis‘ einer inhaltlichen Zusammengehörigkeit noch keineswegs hin. (Denn vermutlich dürfte das Ausfransen oben erwähnten musikalischen Notates doch eher als musikalischer Kommentar zur „Eingliederung Österreichs“ im Sinne musikimmanenter Theatralik zu werten sein ...) Materiale Einheit ist, soviel wäre in jedem Falle festzuhalten, nicht automatisch mit inhaltlicher gleichzusetzen. Dies freilich klärt aber noch nicht die Frage nach dem Textstatus dieser Einträge in Hinblick auf ihre (editions-)philologische Relevanz. Stellen diese Eintragungen, die sich mitunter wie ein Resümee des biographischen Lebens im Rahmen des künstlerischen Lebens in den Skizzenbüchern lesen, lediglich ‚Erinnerungshilfen‘ für den Autor dar? Oder handelt es sich um stilisierte Nachrichten an den implizierten Biographen?

Text oder Paratext? Programmatisches

In den gerne als *Programmen* bezeichneten Eintragungen konstituiert sich eine weitere Gruppe verbaler Eintragungen. Systematisch zu klären wäre nun aber, ob diese Eintragungen als vom (Noten-)Text unabhängig gelten und beispielsweise als Kommentar zur Textentstehung zu lesen sind, ob sie die Textebene virtuell – in einem anderen Medium gewissermaßen – erweitern, indem sie dem Ton noch das Wort hinzufügen, ob ihnen textkonstituierende Relevanz beizumessen wäre, indem sie beispielsweise als inneres Programm des Werkes fungieren oder ob sie lediglich lose auf des Autors biographische Situation bezogen sind, indem sie als tagebuchartige Notizen persönliche Erinnerungen festhalten, die dann möglicherweise beim Komponieren eine Rolle gespielt haben könnten – aber nicht müssten. Wie problematisch und wie notwendig eine differenzierende und textologisch fundierte Zuordnung der verbalen Textelemente zu den einzelnen Textebenen ist, mögen einige Beispiele kurz illustrieren.

Neben Notaten musikalischer Art, die erste Skizzierungen, Reihennotate etc. beinhalten, können wir beispielsweise in Bezug auf die Symphonie op. 21 im zweiten

Skizzenbuch eine Eintragung lesen, die die oben bereits erwähnte Formdisposition enthält:

Symphonie für Klar, Baß-Klar, (2 Hörner), 1. Geige, 2. Geige, Br. Cello, C. B[.] (ev[.] auch Tutti) u. Harfe

Nov. Dez. 1927	I. Rondo lebh. Sonne	II. Var. mäßig	III. freie Form sehr ruhig Mond
----------------	----------------------------	-------------------	---------------------------------------

Hierbei handelt es sich um eine größtenteils durchaus übliche Anfangs- oder Titelseite eines Werkes in den Skizzenbüchern, bestehend aus einer Datierung, aus einer Titelgebung (die eine Gattungszuschreibung impliziert), einer Besetzungsliste, einer Disposition der großformalen Anlage, die neben der Bezeichnung von traditionellen Satztypen auch bereits Angaben zur Tempo- und Charakterdisposition enthält. Einzig der Verweis auf „Mond“ und „Sonne“ fällt aus dem nüchternen Rahmen. Worum geht es hier? Geben diese Begriffe verbal wieder, was die Musik gleichsam in musicis vorstellt? Sind sie und nur sie letztlich dafür verantwortlich zu machen, dass aus der nüchternen Formdisposition mit charakterisierenden Tempoangaben ein emphatisch konnotiertes, semantisch aufzuschlüsselndes Programm werden konnte?

In hinsichtlich des Textstatus ähnlich zu deutender Art und Weise notiert Webern auf einer typischen Anfangs- bzw. Titelseite in Hinsicht auf ein geplantes „Concert“ für Geige, Klarinette, Horn, Klavier und Streichorchester, aus dem das nachmalige Quartett op. 22 hervorging (Skizzenbuch 2, S. 54 [Webern, Sketches, Plate 12]):

17. I. 1929 1. Satz: Ruhig (Annabichl, Berge) etwa Variationen

 2. Satz: Langsam, Einleitung zum 3. (Schwabegg) (nur Soli)

23. I. 1929 3. " : Rondo (Dachstein [darüber eingekreist: „II.“] (Schnee u. Eis krystallklare Luft (Gegensatz, wohlig, warme Spähre [sic] der Almen – Kühle [darüber eingekreist: „I.“] des ersten Frühlings (Anninger, erste Flora, Primeln | Leberblümchen, Küchenschelle)

[rechts darunter:]

Thema I. Seitensatz Thema

II. Seitensatz (Soldanelle, Blüten der höchsten Region) Thema (III. Mal) die Kinder auf Eis u[.] Schnee)

Wiederh. des I. Seitensatzes (Sphäre der Alpenrosen), Coda: <Blick in die> höchste Region

(II. Seitensatz) Licht Himmel <IV.>

Auffallend sind für uns die unterschiedlichen Datierungen: Links neben der darüber stehenden Überschrift „Concert (3 Sätze) für Geige, Klarinette, Horn, Klavier u. Streichorchester“ findet sich das Datum: „14. IX. 1928“; links neben dem Eintrag zum ersten Satz: „17. I. 1929“; und neben dem Eintrag zum dritten Satz: „23. I. 1929“. (Angemerkt sei, dass die folgenden musikalischen Skizzen des hier projektierten Stücks erst später, nämlich mit Mai 1929 datiert sind.) Erweist sich hier also eine Datierung der Disposition selbst? Und weiter: Erhalten die verbalen Zusätze bereits (allein) dadurch, dass sie eine eigene Datierung erfahren, einen anderen Textstatus? Stellt die Nennung von Orten, Eigenschaften von Orten, Handlungen, Personen, Atmosphären etc. hier ein ‚Programm‘ vor? Worum ginge es dann ‚inhaltlich‘? (Denn in dem Inhalt erweist sich nicht zuletzt die Art der Beziehung des [Para-] Textes zum Notentext, so dass die Erkundung des Inhalts für die Bestimmung des Textstatus – und nicht nur in Hinblick auf semantische Ausdeutungen – zentral ist.) Oder erinnert sich Webern, der Familienchronist, hier schlicht gewisser Erlebnisse – wie wäre dann die Verbindung zu der Musik zu denken? Oder geht es hier um Motive, die sich in der Musik wiederfinden? Oder geht es um die Wiedergabe einer spezifischen Situation, die für die Inspiration von besonderer Relevanz war, also im Sinne einer ‚Autosuggestion‘ mit Worten? Diese Fragen sind nicht zu klären, wenn man die Frage außer acht lässt, auf welcher Textebene diese Annotationen zu verorten sind.

In besonderem Maße zogen einige ‚programmatische‘ Hinweise in Hinblick auf das spätere Konzert op. 24 das Interesse auf sich.³⁶ Zuallererst auffallend ist, dass es in Skizzenbuch 3 eine Entwicklung gibt, in der sich dieses ‚Programm‘ gewissermaßen heraustrahllisiert. Auf der ersten Skizzenseite, die dem späteren op. 24 gewidmet ist, liest man die in einer Reihe nebeneinander notierte Eintragung: „16. I. 1931 Orchesterstück (Ouvertüre) Einersdorf, Schwabegg, Annabichl (Einleitung: Landschaft Schwabegg (Koralpe) Schluss Landschaft Annabichl M. P.“ (Skizzenbuch 3, S. 38 [Webern, *Sketches*, Plate 33]). Ein halbes Jahr später findet sich in der Mitte der Seite (Skizzenbuch 3, S. 42 [Webern, *Sketches*, Plate 37]) unter einer Überschrift, die mit grünem Buntstift vermerkt: „Konzert, op. 24“, der Eintrag:

7. VII. 31 I. Einersdorf 3/4 (bewegt, Einleitung) II[.] 2/4 Schwabegg [darüber: „Langsam“]
III. Annab. 6/8 (2 × 3/8[]) [darüber: „fließend, Seitensatz M. Repr[.] P.“]

Zu erwähnen wäre, dass sich am Anfang der Zeile, in der dies notiert wird, eine Datierung befindet, die sich vermutlich auf den darunter skizzierten Notentext bezieht: „2. VII. 1931 (M. 45. Geburtstag)“. Am unteren rechten Rand ebendieser Seite findet sich der Hinweis des Familienchronisten: „von 11[.]–14. VII. in Vordernb.“ Auf

³⁶ Im Anhang der bereits erwähnten Studie von Kathryn Bailey („Symmetry as Nemesis“ [Anm. 28]) findet sich auch eine Chronologie der Werkentstehung, die die wichtigsten verbalen Eintragungen im Zusammenhang der Textgenese benennt.

der folgenden Recto-Seite (Skizzenbuch 3, S. 44), die oben links fortsetzt: „18. VII[.] (den Tag der Abreise von M. u. M. nach Klgtf[.])“, findet sich eine weitere Form der programmatisch-dispositionellen Notiz, diesmal, am „21. VII[.]“, wird op. 24 als „Klavier-Konzert“ tituliert und die Sätze werden hier, übersichtlich in Spalten sortiert, durchaus identisch folgendermaßen konzipiert:

I[.] 2/4	II.	III.
Sonatens.	Einleitung 6/8	3teilig (Th. M Sts. P Rpr[.])
Einersdorf	Schwabegg	Annabichl

Dieses Beispiel ist auch in Hinblick auf den Textstatus der Paratexte von Interesse, ist doch festzuhalten, dass auch der Paratext *eo ipso* eine Entstehungsgeschichte besitzt. D. h., um sich textologisch die Konsequenz klar zu machen, auch der Paratext selbst wird gewissermaßen ‚skizziert‘, es handelt sich damit nicht mehr nur um Annotationen zu einem Text, sondern diese Notate gewinnen durch ihre eigene Textgenese eine gewisse Eigenständigkeit: Textpartikel unterschiedlicher Schichten, Provenienz, Bedeutung und Relevanz gehen hier miteinander eine Verbindung ein, die multivalente und heterogene Annotation changiert also dementsprechend zwischen Datierung, Formdisposition, Familienchronik, Programm.

Implizite Leser?

Die Frage nach dem Textstatus der Paratexte lässt sich nicht abschließend klären, ohne zu überlegen, an wen diese Notate denn eigentlich überhaupt gerichtet sind. Vorauszuschicken ist, dass Skizzen prinzipiell zu dem ‚Genre‘ autokommunikativer Texte zu zählen sind; natürlich erschließt sich die volle Bedeutung von Skizzen generell nur dem Skizzierenden selbst. Allerdings wäre in Hinblick auf die spezifische Situation bei Webern eben hier weiter zu fragen: Erschließt sie sich dem Schreibenden auch noch nach Monaten oder Jahren? Als momentaner, transitorischer Ausdruck des Schaffensprozesses, wie sie diejenigen Skizzen darstellen, die für die unmittelbare, zeitnahe Ausarbeitung notiert werden, haben sie gewissermaßen ein extrem kurzes Ablaufdatum und sind daher (müssen es sein) anders beschaffen, als Skizzen, die von vornherein auf einen längeren Zeitraum hin angelegt sind und auch noch nach Tagen, Wochen und Monaten Gültigkeit beanspruchen wollen. Diese müssen sich durch ein Mindestmaß an Lesbarkeit auszeichnen, damit auch ihr Autor selbst wieder darauf zurückkommen kann. In diesem Fall müsste der Autor – auch für das intendierte ‚Selbstgespräch‘ – seine Skizzen mit einer gewissen Kommunikationsfähigkeit ausstatten, denn sonst hat auch er selbst später ebenfalls keine Chance, seine eigenen Skizzen richtig zu verstehen.

Cum grano salis ist davon auszugehen, dass in der Wiener Schule neben dem Bewusstsein der Komponisten über die praktische Bedeutung der Skizzen für das (eigene) Schreiben von Musik durchaus ein Wissen in Hinblick auf die (musik-) historische Bedeutung von Skizzen generell vorlag und ständig anwuchs, was – wie in der Forschung mit besonderem Blick auf die Vorbildwirkung der Skizzen

Beethovens bereits verschiedentlich lanciert wurde³⁷ – auf die Anlage der Skizzen und Skizzenbücher Webers beträchtliche Auswirkungen gehabt haben dürfte. Insbesondere in Hinblick auf Webern kann geltend gemacht werden, dass die Wiener Schule an dem „Lehrmeister“³⁸ Beethoven nicht nur musikalisch „denken“,³⁹ sondern eben auch ‚skizzieren‘ gelernt hat.⁴⁰ Trotz aller Nähe zu Beethovens Komponieren und Skizzieren dürfte sich vor nun genau unserer Fragestellung ein signifikanter Unterschied der Skizzenbücher Webers zu denjenigen Beethovens ergeben: Beethovens Skizzen sind ausschließlich autokommunikativ – selbst seine eingearbeiteten Kopisten dürften wohl nur in Einzelfällen mit Skizzen und Skizzenbüchern konfrontiert worden sein. Das betrifft nicht nur das offensichtliche Kriterium ihrer Leserlichkeit – sozusagen ihre äußere Gestalt –, sondern die gesamte Anlage der Skizzen, also auch ihre innere Einrichtung. Die penible Sorgfalt, mit der Webern seine Skizzenbücher durch die Wirrnisse der Zeitläufte trug, dürfte entscheidend anders motiviert gewesen sein als die Umstände, die Beethoven dazu bewogen haben mögen, seine Skizzenbücher recht sorgfältig aufzubewahren. Denn: Die Skizzenblätter und vor allem die Skizzenbücher Webers beinhalteten nun nicht nur Notate, die im Rahmen eines Entstehungsprozesses eines Werkes für einen Autor selbst Einfälle festhalten, sondern sind von Eintragungen geprägt, die für den eigentlichen Skizzierungsvorgang allein im Sinne eines creative process nicht durchgehend von gleichbedeutender Relevanz sind. Die Skizzen wurden also nachträglich mit Merkmalen ausgestattet, die sie über ihren Status als transitorische Formungen einer Werkgestalt im Verlauf eines Schaffensprozesses auch dauerhaft kommunikabel machen sollten – man denke unter anderem an die eigens erstellten Inhaltsverzeichnisse am Beginn einiger Skizzenbücher, an die durchwegs saubere Ausführung, an die genaue Ausnotierung auch von kleinen Einzelheiten, an die penibel verzeichneten Taktziffern, an die mehrfachen Überarbeitungsvorgänge mit spezifischen Buntstiften, die zum Teil erst nach Fertigstellung des gesamten Skizzenbuches (das ja mitunter über mehrere Jahre hindurch verwendet wurde) durchgeführt wurden ist. Hierbei dürfte es sich prima vista um Merkmale handeln, die auch dazu dienen sollten, dass sich Webern selbst in seinen Skizzenbüchern später einmal zurecht finden konnte – dass Webern auch noch weitere Leser seiner Skizzenbücher implizierte, lässt sich bei aller Plausibilität einer solchen Annahme freilich nur als Vermutung äußern.

37 | Bereits Shreffler vermutet einen engen – kausalen – Zusammenhang zwischen Webers wachsendem Bewusstsein um den eigenen historischen Ort und der Verwendung, dem Aufbewahren und der speziellen Anlage der Skizzenbücher. Vgl. Shreffler, *The Lyric Impulse* (Anm. 4), S. 48 f.

38 | Vgl. Arnold Schönberg, „Nationale Musik“, in: Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt am Main: Fischer, 1976, S. 250–254.

39 | Vgl. Nikolaus Urbanek, „Man kann nicht mehr so komponieren wie Beethoven, aber man muß so denken wie er komponierte.“ Beethoven in der Kompositionsslehre der Wiener Schule“, in: *Mozart und Schönberg. Wiener Klassik und Wiener Schule*, hg. von Hartmut Krones und Christian Meyer, Wien: Böhlau, 2012, S. 261–287.

40 | Vgl. zum Vorbildcharakter Beethovens auch in Bezug auf das Skizzieren bereits Lynn, *Genesis, Process* (Anm. 5), S. 13 ff.

Erarbeitung der Anton Webern Gesamtausgabe in einer digitalen Forschungsplattform

Barbara Schingnitz und Tobias Schweizer

Die Anton Webern Gesamtausgabe (AWG) erarbeitet sowohl Druckbände als auch Online-Publikationen mit dem Ziel, Anton Webers musikalisches Schaffen in seiner ganzen Bandbreite historisch-kritisch zu edieren. Darüber hinaus entstehen weitere Veröffentlichungen zum Kontext, wie etwa der hier vorliegende Band der *Webern-Studien*. Um diesem umfassenden Anspruch gerecht zu werden, ist einerseits ein unproblematischer Zugriff auf Quellenmaterial sowohl primärer als auch sekundärer Art (Notenmaterialien und zusätzliche Materialien wie Briefe, Notizen, Programmhefte, Zeitungskritiken etc.) unerlässlich, andererseits muss der Umgang mit diesem Material gleichzeitig auf mehreren Ebenen ausgeübt werden können, etwa bei der Edition des Notentexts selbst, der in verschiedenen Editionstypen kritisch aufgearbeitet und damit auch in unterschiedlicher Erscheinungsform präsentiert wird (Text-, Werk- und Skizzenedition), aber auch bei der Einbettung von referenzierenden Sekundärquellen in die jeweilige Entstehungsgeschichte eines Werks oder Werkkomplexes. Für die AWG stellte sich bereits zu Beginn der Arbeit, nämlich bei der Konzipierung eines ersten Inventars potenzieller Quellen, die Frage, auf welche Weise die Archivierung und langfristige Zugänglichkeit der Materialien selbst wie auch aller mit ihnen verknüpften Informationen am effektivsten strukturiert werden könnte. Bis 2011 wurde mit einer konventionellen Datenbanklösung gearbeitet; dieses Werkzeug bot allerdings nicht die nötige Flexibilität. Im Sommer 2011 ergab sich die Gelegenheit, die vom Digital Humanities Lab (DHLab) der Universität Basel entwickelte Forschungsplattform Knora für die AWG zu nutzen; aus dieser ersten Testphase entwickelte sich eine weiterhin andauernde Zusammenarbeit.

Konzept des Systems Knora/SALSAH

Knora (Knowledge Organization, Representation, and Annotation) bezeichnet eine digitale Forschungs- und Arbeitsplattform für die Geisteswissenschaften, bestehend aus einer Datenbank, die auf dem Resource Description Framework basiert,¹ und einer webbasierten Schnittstelle. Sämtliche Operationen von der Erzeugung und Bearbeitung bis hin zur Anzeige von Forschungsdaten können über den Webbrower vorgenommen werden. Das Webfrontend trägt die Bezeichnung SALSAH (System for Annotation and Linkage of Sources in Arts and Humanities) und bietet Werkzeuge an, um digitalisierte Quellenbestände mit Informationen – so genannten Annotationen – verbinden und untereinander verknüpfen zu können. Durch die webbasierte Arbeitsweise können Forschende räumlich voneinander

1 | www.w3.org/RDF (Zugriff: 26. Juni 2015).

entfernt kollaborieren sowie verteilte Quellenbestände über eine einheitliche Forschungsumgebung nutzen. Knora / SALSAH versteht sich in erster Linie als Tool-Provider, dessen Werkzeuge auch auf ‚entfernte‘ (d. h.: nicht in Knora selbst enthaltene) Quellenbestände anwendbar sind, sofern diese über das World Wide Web erreichbar und referenzierbar sind.²

Generischer Ansatz

Knora/SALSAH entstand in seinen Ursprüngen 2009 als Bestandteil des kunsthistorischen Incunabula-Projekts³ und sollte zunächst nur dazu dienen, Forschungsergebnisse direkt in Verbindung mit den digitalisierten Frühdrucken über das WWW zugänglich zu machen. Bald wurde jedoch klar, dass Knora/SALSAH direkt in den Forschungsprozess integriert werden sollte. Inzwischen wird Knora/SALSAH in einigen weiteren Projekten verwendet,⁴ so auch bei der Erarbeitung der AWG. Trotz der unterschiedlichen disziplinen- und domänenspezifischen Anforderungen können diese Projekte in eine technische Umgebung integriert werden. Dies wird ermöglicht durch ein flexibles Datenmodell und die medientechnologische Abstraktion in Bezug auf die abzubildenden Sachverhalte: Ganz unabhängig von ihrer inhaltlichen Bedeutung können in Knora/SALSAH digitale Objekte annotiert, verknüpft und mit digitalen Repräsentationen (z. B. digitalen Bildern) versehen werden. Gleichzeitig kann jedes Projekt festlegen, welche Typen von Objekten und Eigenschaften es gibt, und deren Semantik definieren.⁵

Berechtigungskonzept

Ein feingliedriges Berechtigungskonzept garantiert dabei die Kontrolle über die eigenen Annotationen. (Eingeschränkte) Sichtbarkeit, Kommentierbarkeit und Veränderbarkeit sowie das Recht zu löschen können für verschiedene Benutzergruppen (nicht angemeldet, angemeldet in einem anderen Projekt, Projektmitglied, Erzeuger einer Information) individuell pro Annotation festgelegt werden. So können verschiedene Personen gemeinsam Forschungsdaten erarbeiten, wobei sie stets die Kontrolle darüber behalten, für wen diese sichtbar sind und wer diese gegebenenfalls bearbeiten kann.

2 | Dabei handelt es sich nicht um das einfache Abspeichern von URLs, sondern um die Verwendung von Schnittstellen von Bibliotheks- und Archivportalen etc., die garantieren, dass die Information auch in Zukunft abrufbar ist.

3 | www.salsah.org/incunabula (Zugriff: 26. Juni 2015).

4 | Z. B. sind zum jetzigen Zeitpunkt neben den Bilderfolgen der Basler Frühdrucke die Bilddatenbank der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, die Bestände der Dokumentationsbibliothek St. Moritz und die digitale Sammlung der Kunsthalle Basel in SALSAH enthalten. Weitere Projekte wie die Kritische Robert Walser Ausgabe, das Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae oder das Vitrocentre Romont sind in Entwicklung begriffen.

5 | Vgl. Tobias Schweizer und Lukas Rosenthaler, „SALSAH – eine virtuelle Forschungsumgebung für die Geisteswissenschaften“, in: *Konferenzband. EVA 2011 Berlin. Elektronische Medien & Kunst, Kultur, Historie*, hg. von Andreas Bienert, Vito Cappellini, James Hemsley und Frank Weekend, Berlin: Gesellschaft zur Förderung angewandter Informatik, 2011, S. 147–153, insbesondere S. 152 f.

Knora/SALSAH als Arbeitsinstrument für die AWG

Knora/SALSAH wird für die Erarbeitung der AWG in mehrfacher Hinsicht genutzt. Einerseits und ursprünglich diente Knora/SALSAH als internes Arbeitsinstrument zur Sammlung und Systematisierung von Quellenmaterial und zur Dokumentation von Hintergrundwissen.⁶ Da die Anlagestruktur von Knora/SALSAH aber eine steigende, auf die Bedürfnisse der Nutzer hin ausgerichtete Modifizierung zulässt, wird das Modell laufend erweitert, mit dem hauptsächlichen Fernziel, dass die editorische Arbeit in wesentlichen Teilbereichen direkt innerhalb der Arbeitsplattform durchgeführt werden kann. Eine partielle Öffnung nach außen liegt mit der Zugänglichmachung von ausgewählten Materialien, die über Links von der Website der AWG aus allgemein erreichbar sind, in einer Testphase bereits vor.⁷ Sie bildet eine erste Basis für die online erscheinenden Teile der Edition, die dem Nutzer in etablierter Form (Transkription des Notentexts mit vollständigem Kritischem Bericht, wie dies auch in den Druckbänden vorgelegt wird), jedoch in größtmöglicher Vernetztheit präsentiert werden sollen (z. B. durch Verknüpfungen von Quellen, Teilbereichen, Fassungen oder anderen, das Werk betreffenden Bezügen, zwischen Notentext und Annotationen, durch Querverweise per Link zwischen den einzelnen Bereichen des Kritischen Berichts bzw. bestimmten Passagen; darüber hinaus durch die Möglichkeit, das auf Knora/SALSAH befindliche Material je nach Interesse informationsspezifisch über die Edition hinaus zu durchsuchen).

Grundmodell der AWG in Knora/SALSAH

Das Grundmodell der AWG in Knora/SALSAH beruht auf der Verbindung von ‚materiellen‘ Objekten mit ‚immateriellen‘ Ereignissen. Erstere stellen entweder primäre (Digitalisate oder Transkriptionen des für die editorische Arbeit unmittelbar relevanten musikalischen Materials, also Noten, Skizzen, Drucke usw.) oder sekundäre (Zeitungsaufnahmen, Programme, Briefe, Postkarten usw.) Quellenmaterialien dar. Während das primäre Quellenmaterial Basis der Edition von Webersn musikalischem Werk ist, dienen die sekundären Materialien (Supplemente) zur direkten, exakten und detailgetreuen Referenzierung etwa beim Nachvollzug der Entstehungsgeschichte eines Werkes, wie sie innerhalb eines Kritischen Berichtes der Edition einer historisch-kritischen Gesamtausgabe unerlässlicherweise dargelegt werden

6 | Die konventionelle Datenbanklösung, mit der die Anton Webern Gesamtausgabe vor dem Sommer 2011 arbeitete, war bereits in dieser Hinsicht stark limitiert. Die Abbildung einfacher Objekte und Relationen war begrenzt machbar, das Werkzeug bot aber nicht die gewünschten Möglichkeiten hinsichtlich der Modellierung einer Vielzahl unterschiedlich beschaffener Objekttypen (Materialien, Fakten, Belege etc.), die zudem flexibel untereinander verknüpft werden sollten.

7 | www.anton-webern.ch (Zugriff: 26. Juni 2015). In Zukunft sollen ausgewählte Materialien direkt auf der Website der Anton Webern Gesamtausgabe zugänglich gemacht werden, und zwar indem direkt auf die Schnittstelle von Knora/SALSAH zugegriffen wird.

muss. Die unmittelbare Verknüpf- bzw. Annotierbarkeit⁸ unterschiedlicher Objekte (Quellen, Chronologie, Supplemente etc.) ermöglicht dabei eine unkomplizierte und flexible Nutzung.

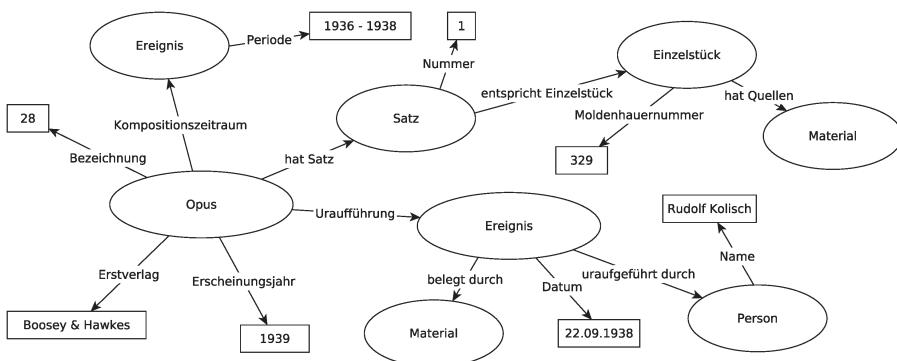


Abbildung 1:
Vereinfachte Darstellung des Grundmodells
mit den Verknüpfungen von Werk,
primärem Quellenmaterial,
relevanten Ereignissen –
hier: Erstdruck, Uraufführung –
und sekundärem Quellenmaterial
am Beispiel von Webers
Streichquartett op. 28

Abbildung 1 skizziert in geraffter Form die Grundstruktur, in der ein Werk, seine primären und sekundären Quellenmaterialien sowie eine Dokumentation der Werkgenese in der Datenbank erfasst und bearbeitet werden können. Die Ellipsen repräsentieren die Objekte, die Rechtecke die Werte. Die Verbindungen zwischen verschiedenen Objekten sind immer implizit bidirektional, d. h. für jedes Objekt kann festgestellt werden, mit welchen anderen Objekten es verknüpft ist, auch wenn die Verknüpfung nicht von ihm ausgeht, sondern es Ziel einer eingehenden Verknüpfung ist. Es ist möglich, sowohl das Opus in seiner (von Webern autorisierten) gedruckten Fassung als Komplex seiner Einzelsätze mitsamt der diese umfassenden Werkgenese, Druck- und Aufführungsgeschichte anhand der in der Datenbank

8 | Eine Annotation bezeichnet allgemein gesprochen „die Zuweisung einer semantisch definierten Eigenschaft mit einem bestimmten Wert zu einem digitalen Objekt“ (Schweizer und Rosenthaler, „SALSAH“ [Anm. 5], S. 149.) Digitale Objekte können dabei um sinnlich wahrnehmbare Repräsentationsformen (Faksimiles, Text, Ton) ergänzt werden, sind aber in erster Linie abstrakter, nicht-gegenständlicher Art. Diesen digitalen Objekten können nun Eigenschaften zugewiesen werden, deren Bedeutung (bspw. Titel, Erscheinungsjahr etc.) und Format (bspw. Freitext, Datum, Verknüpfung zu einem anderen Objekt etc.) vorgängig definiert wurden. Verknüpfungen stellen ebenfalls eine Form der Annotation dar, allerdings werden sie nicht durch einen konkreten Wert (wie eine Zahl oder einen Text) ausgedrückt, sondern durch Verweise auf andere Objekte.

gesammelten Informationen des verlinkten Quellenmaterials zu beschreiben bzw. nachzuverfolgen als auch auf die Einzelsätze und etwa deren jeweilige Entstehungsgeschichte zuzugreifen.

Das hybride Datenmodell der AWG

Im Zuge der fortlaufenden Entwicklung der Datenbank für die AWG kristallisierte sich eine in zwei Hauptzweigen verlaufende Anlage heraus:

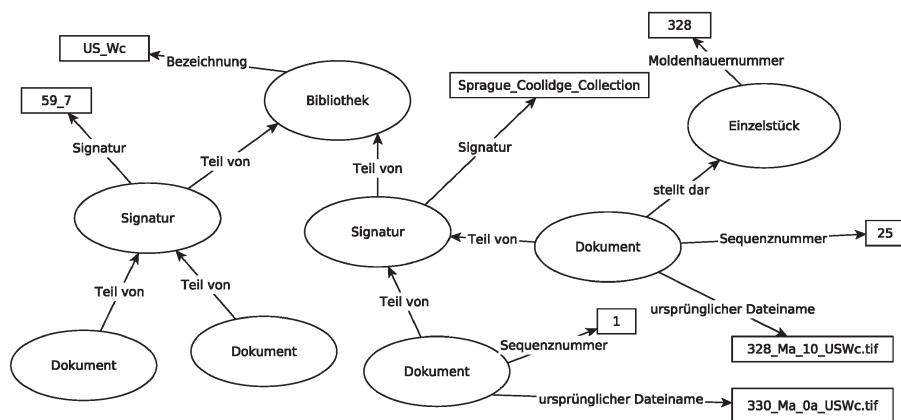
Einerseits existiert bereits der oben dargestellte, zuerst angelegte und in der Arbeit stetig weiterentwickelte Bereich der Dokumentation. In ihm finden sich neben Informationen zu biographischen Details (Webern-Chronologie), zu den Zusatzmaterialien wie Briefen, Tagebüchern und zu Personen aus Webers Umfeld auch Quellenlisten und Detailinformationen zu Webers Werk, abgespeichert und suchbar über verschiedene Parameter wie etwa Titel, Opuszahl, Kompositionszeitraum oder über das Verzeichnis von Webers erstem Biographen Hans Moldenhauer (Moldenhauer-Nummern), das von den Editoren gegebenenfalls nach neuestem Erkenntnisstand modifiziert und erweitert wird.

Weitgehend abgeschlossen wurde auch die Anlage des digitalen Repositoriums der editionsrelevanten Quellen: Diese wurden als hochauflösende Einzeldigitalisate hochgeladen und sind nun, mit entsprechenden Sequenznummern versehen, als virtuelles Konvolut so abrufbar, wie das originale Material in der ‚realen‘ Bibliothek aufbewahrt wird.⁹ Suchbar sind sowohl die Bibliotheken als auch die Einzelsignaturen und das Einzeldigitalisat: Die Anzeige variiert also vom Gesamtbestand einer Bibliothek über ein Quellenkonvolut, in dem man ‚blättern‘ kann, bis hin zur nach Belieben ins Detail vergrößerbaren Manuskriptseite.

Der dokumentarische Zweig der AWG-Datenbank wird in Teilen öffentlich zugänglich gemacht. Das System der abgestuften Zugangsberechtigung ist dabei wesentlich. So sind Basisinformationen wie Materialisten, Supplementbeschreibungen, Personendatenbank und Chronologie weitgehend allgemein einsehbar. Die Anlage der digitalen Bibliotheken kann je nachdem als Liste abgerufen werden, die Digitalisate selbst sind (auch nach Absprache mit der jeweiligen das Original archivierenden Institution) nicht öffentlich sichtbar. Sie dienen vor allem als Grundlage für den zweiten wesentlichen Bereich der Webern-Datenbank, den Bereich der Edition, und sind mit ihren Verknüpfungen zugleich die Schnittstelle zwischen beiden Zweigen.

Für den Bereich der Edition wird momentan in fortlaufender Kollaboration mit dem DHLab ein an der Praxis orientiertes Modell von miteinander verknüpften

⁹ | Die Datenbank der AWG stellt mit momentan rund 3600 Einzeldigitalisaten aus Bibliotheken Österreichs, der USA, Deutschlands, Polens und der Schweiz die umfassendste systematische Quellsammlung von Webers Werk dar. Allerdings kann das in der Paul Sacher Stiftung in Basel archivierte Material aus verschiedenen Gründen nicht vollständig digitalisiert werden. Nur einzelne Teilbereiche der dort befindlichen Webern-Autogrammen wurden den Editoren als Scans zur Verfügung gestellt. Sie werden der Datenbank zu diesen Zwecken zugeführt, jedoch bleibt die Zugänglichkeit hier rein auf den internen Gebrauch beschränkt.



*Abbildung 2:
Strukturmodell der Anlage des dokumentarischen Bereichs mit Fokus auf Archivierung und Ordnung des primären Quellenmaterials am Beispiel von Webers Streichquartett op. 28*

Objekte entwickelt, das eine editorische Arbeit direkt innerhalb der Datenbank ermöglichen soll. Ziel ist es z. B., die Kritischen Berichte der Edition weitgehend direkt in der Datenbank zu erstellen und online zu präsentieren. Eine in geeigneter Weise gekürzte Fassung für die gedruckten Bände der Gesamtausgabe sollte sich aus den in der Datenbank entworfenen und abgespeicherten Teilen dann ohne Konvertierungsprobleme erstellen lassen können. Darüber hinaus ist geplant, Editionen von einzelnen Materialien, die aus verschiedenen Gründen nicht oder nicht vollständig in das Konzept der Druckbände aufgenommen werden (etwa: Skizzen), mittels der Forschungsplattform als dauerhafte Online-Edition auf lange Sicht ebenfalls allgemein zugänglich machen zu können. (Gegebenenfalls kann in den Druckbänden auf sie als Ergänzung und Erweiterung verwiesen werden.) Dabei stehen – wie in den gedruckten Notenbänden – die ebenfalls als Objekte verknüpften Transkriptionen sowie der zur Edition gehörige Kritische Bericht im Vordergrund. Es geht dabei nicht um eine unkommentierte bloße Verfügbarmachung von Digitalisaten der Originalquellen. Online erscheint also, dem historisch-kritischen Anspruch der AWG entsprechend, damit ein gültiger Teilbereich der Edition von Anton Webers Werk.¹⁰

10 | Vorteilhaft ist, dass im Falle einer Online-Publikation der Publikationszeitpunkt kein unwiderrufliches Faktum darstellt: Während der momentan als abgeschlossen geltende Zustand der im Netz zugänglichen Edition für den Benutzer sichtbar bleibt, kann im Hintergrund der Datenbank die Edition intern weiter modifiziert werden, ohne dass dieses neue Stadium sofort öffentlich angezeigt wird. Die Ersetzung einer Online-Edition oder eines Bereiches davon durch eine Neuüberarbeitung wird nur durch den Editor zu einem von ihm gewählten Zeitpunkt veranlasst und durch entsprechenden Versionsnachweis dokumentiert.

Grundlage für die editorische Arbeit bilden die Quellendigitalisate, die nun in Knora/SALSAH archiviert sind. In der Datenbank können verschiedenste Quellen und Detailbereiche aus diesen simultan geöffnet und verglichen bzw. miteinander – als für einen bestimmten Zusammenhang relevante selektive Quellenliste etwa – verknüpft werden. Dabei ist ständige Veränderbarkeit je nach Fortschritt der Editionsarbeit wichtig. Als ein Hauptobjekt des Editionsbereichs wird das Objekt Kritischer Bericht angelegt, dessen Teilobjekte (Einleitung/Entstehungsgeschichte, Quellenübersicht, Quellenbeschreibung, Quellenbewertung und Textkritische Anmerkungen) den Einzelabschnitten des prinzipiell auch in den Druckbänden so aufgebauten Kritischen Berichtes angeglichen sind. Diese Anordnung erfordert die Möglichkeit einer Sequenzierung von Einzelobjekten (hier: Reihenfolge innerhalb des Kritischen Berichts) ebenso wie die der Hierarchisierung von Objekten untereinander (hier: Unterordnung der Teilobjekte unter das Objekt Kritischer Bericht, das seinerseits wieder dem Hauptobjekt Edition untergeordnet ist). Die Schnittstelle zum dokumentarischen Bereich wird dabei über das primäre Quellenmaterial definiert. Digitalisate wie auch die in der Editionsarbeit erstellten Transkriptionen können je nach Fokus verknüpft oder referenziert werden.

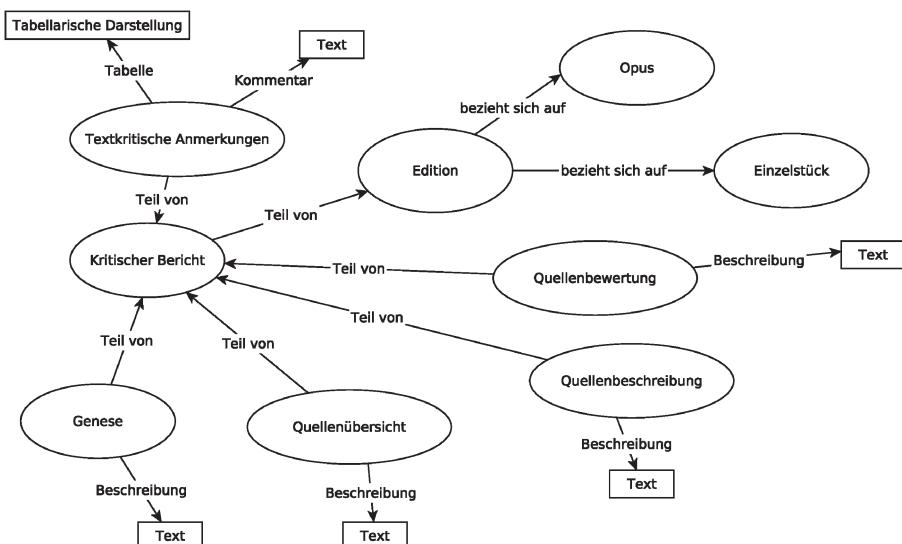


Abbildung 3:
Reduziertes Strukturmodell
der Anlage des editorischen Bereichs
mit seinen Objekten
(Edition, Kritischer Bericht,
Entstehungsgeschichte, Quellenübersicht,
Quellenbeschreibung, Quellenbewertung,
Textkritische Anmerkungen)

Die Eigenschaften der Einzelobjekte orientieren sich wiederum am Aufbau der Edition: So müssen innerhalb des Objekts Quellenübersicht Listen (mit jeweiligen Verknüpfungen zu Digitalisaten) erstellt, in sich neu sequenziert und hierarchisiert, jederzeit bearbeitet, erweitert oder gelöscht werden können. Das Objekt Entstehungsgeschichte muss die Möglichkeit bieten, sowohl Links etwa zu Zusatzmaterialien (z. B. zu die Entstehungschronologie belegenden Briefen oder Tagebuchstellen) zu setzen als auch herkömmliche ‚Fußnoten‘ im Sinne von Verweisen auf (nicht in der Datenbank enthaltenes) Material der Sekundärliteratur zu erstellen, wobei sich auch die Online-Verknüpfungen im Falle eines Auszugs des Textes aus Knora für den Druck automatisch in Fußnoten umwandeln.

Die Objekte Quellenbeschreibung und Textkritische Anmerkungen erfordern hingegen Kommentarfelder mit Verknüpfungsmöglichkeiten zu anderen Objekten (etwa zur Quellenübersicht oder auch direkt zu Digitalisaten bzw. zur Transkription der Quellen), die als Freitextfelder mit Formatierungsmöglichkeit angelegt sind, aber auch die Anlage von Tabellen in Knora/SALSAH, wo, wie es auch in der Druckedition geschieht, Abweichungen oder Textkritische Anmerkungen übersichtlich aufgelistet werden können.

In Knora/SALSAH wird dazu ein einfach zu bedienender Editor integriert, der das Verfassen von Quellenbeschreibungen, Textkritischen Anmerkungen etc. mit den Formatierungsmöglichkeiten gängiger Textverarbeitungsprogramme erlaubt und auch das Erstellen von Verknüpfungen zu anderen in Knora/SALSAH enthaltenen Objekten auf intuitive Art und Weise gestattet.

Zugänglichkeit für den Nutzer: öffentliche Präsentation

Die AWG ist im WWW durch eine Website vertreten (www.anton-webern.ch), die erste Informationen über Editionsprojekt, das Werk und die Person Anton Webens für jeden interessierten Nutzer bietet, darüber hinaus jedoch zu Forschungszwecken eine Vertiefung in Aspekte der Webern-Forschung sowie die Einsicht in den aktuellen Stand der Editionen bis hin zur Abrufbarkeit der online zugänglich zu machenden Editionsteile ermöglichen soll. Als Portal in das Editionsprojekt selbst führt sie damit in mehreren Bereichen weiter zur Oberfläche von Knora/SALSAH. Die Zugänge sind in die Website eingebettet und dort klar thematisch strukturiert, sodass Knora/SALSAH für den Nutzer der Übersichtlichkeit halber durch eine automatische Vorsondierung jeweils als objektgebundene Suchmaske erscheint.

Listen der Opuswerke und des Gesamtwerks mit ersten Angaben zu Entstehung, Drucklegung, Uraufführung und kurzem Überblick über die Quellenlage sowie Briefdatenbank, Personenkarrei und (Ereignis-)Chronologie sind bereits allgemein einseh- und durchsuchbar. Erste Beispiele der Online-Edition werden momentan über weitere Links im Bereich Edition/Seriengliederung von der Website aus erreicht. Das Berechtigungssystem von Knora/SALSAH greift in allen hier angesprochenen Fällen. So ist beispielsweise beim Objekt Moldenhauer-Nummer (einer Rubrik, die alle von Webern überlieferten Musikstücke oder Fragmente umfasst) die Ansicht aller Basisinformationen zum jeweiligen Stück mitsamt aller Verlinkungen zu weiteren Objekten (sofern diese freigegeben sind) wie Personen,

Ereignissen etc. möglich. Die für den internen Gebrauch archivierten Digitalisate von Quellen dazu werden in Referenzen zwar angezeigt, können jedoch nicht geöffnet oder weiterverfolgt werden, während sie für Editionsmitarbeiter unproblematisch aufrufbar sind.

Künftige Weiterentwicklung der Datenbank der AWG

In der Zusammenarbeit der Editoren der AWG mit dem DHLab zeigt sich, dass die Anforderungen an das digitale Arbeiten wie auch der späteren Präsentation hier zwar in Grundzügen den teils bereits etablierten Ansätzen anderer Editionen (wie etwa im Fall von Literatur-Gesamtausgaben oder bei der Archivierung von Quellen bestimmter Textkörper wie Frühdrucke, Handschriften etc.) entsprechen, aber darüber hinaus spezifisch sind, da primär mit musikalischen Materialien und deren Edition und Kommentierung umgegangen wird. Die Integration von Quellenarchiv, Dokumentationsdatenbank und Arbeitswerkzeug zur Erstellung der Kritischen Berichte mit allen nötigen Verknüpfungen innerhalb des Knora/SALSAH-Modells stellt daher einen Sonderfall dar. Die Entwicklung einzelner Module, zugeschnitten auf die AWG als historisch-kritische Edition eines musikalischen Gesamtwerks, geschieht nach der Anlage der strukturellen Basis schrittweise, ausgehend von Vorschlägen der Editoren, umgesetzt von den Mitarbeitern des DHLab und wiederum erprobt von den Editoren: eine Vorgehensweise, die enge fächerübergreifende Kollaboration benötigt. Langfristiges und herausforderndes Ziel ist die Definition eines umfassenden und praxistauglichen Werkzeugs für digitale Erarbeitung und (Teil-)Präsentation der AWG im Besonderen, aber auch der Edition von Notentexten generell.

Measures of Progress in Webern's Sketchbooks

Neil Boynton

Introduction

The idea of measuring progress seeks to entertain generalized approaches to evaluating the material in the sketchbooks and prompts one to recognize different types of progress (slow, interrupted, fluent, systematic, etc.) and to find appropriate units with which to measure it.¹ Previous work of mine held up sketch evidence to formal models obtained from Webern's and Schoenberg's teaching of *Formenlehre*, in which Beethoven's Piano Sonatas are the main source of examples.² Obviously, these models themselves require some form of interpretation and this is problematic insofar as there are a number of ways in which they might be interpreted and brought to bear in the analysis of Webern's music, even within the *Wiener Schule*, *viz.* Spinner's and Leibowitz's writings, for instance.³ Pursuing instead a more general approach, an assessment of progress might be made ostensibly in relation to one's origin or destination, both of which may be subject to review during the course of writing; choosing where to place the yardstick is a task in itself. In the former case, one would examine the distance travelled from a starting point, and in the latter, the distance to a target, such as the approximation to the projection of a finished piece or part thereof (assessing sketches in relation to formal models falls into this category). From the composer's perspective, a ready evaluation might be the number of bars completed in a day; more interesting from the poetical standpoint would be a measure in terms of the logical steps completed in the compositional process, that is, a measure of progress expressed perhaps in units of thought, if indeed that were possible, a kind of conceptual measure. In as much as the sketches may be evaluated as a record of decisions in the making of a work, this approach holds some promise.

Webern appears to have composed at the piano. See Figure 1. In the photograph you can see him in his study in Mödling. A sketchbook is placed above the piano keyboard; above the sketchbook are pinned row tables. This is Sketchbook 3, which has sixteen-stave paper, and is open at pages 31–32, which contain sketches for a

1 | A first version of this essay was presented at the conference "Analyser les processus de création musicale," Lille, September 2011. I am grateful to Regina Busch and Felix Meyer for their advice and comments at various stages during its preparation.

2 | Neil Boynton, "Some Remarks on Webern's 'Variations' Op. 27," in *webern_21*, ed. Dominik Schweiger and Nikolaus Urbanek. *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 8 (Vienna: Böhlau, 2009), pp. 199–219; id., "Formal Combination in Webern's Variations Op. 30," in *Music Analysis* 14 (1995), pp. 193–220.

3 | Leopold Spinner, "Zwei Scherzo-Analysen," in Regina Busch, *Leopold Spinner. Musik der Zeit: Dokumentationen und Studien* 6 (Bonn: Boosey and Hawkes, 1987), pp. 180–91; René Leibowitz, *Qu'est-ce que la musique de douze sons? Le Concerto pour neuf instruments*, op. 24, d'Anton Webern (Liège: Editions Dynamo, 1948).



*Figure 1:
Photograph of Webern
in his study at Mödling, Summer 1930
(Paul Sacher Stiftung, Basel,
Sammlung Anton Webern)*

projected third movement of the Quartet, Op. 22.⁴ It is possible that he may also have worked at a desk, switching to and fro, perhaps just grabbing the sketchbook out of its place on the music stand, but the photograph, even if posed, illustrates a working practice centred on the arrangement of the sketchbook and row tables above the piano keyboard. Maria Halbich, Webern's second daughter, told me that the picture on the wall in the background is a portrait of Schoenberg. In the Moldenhauers' biography this photo is reproduced back to front.⁵ It would be interesting to know at what point Webern began sketching in landscape format and whether this is connected with writing at the piano, or from a different perspective, how composing at the piano conditioned his working practice.

4 | Felix Meyer describes this photograph in *Settling New Scores: Music Manuscripts from the Paul Sacher Foundation*, ed. Felix Meyer (Mainz: Schott, 1998), p. 107 (catalogue no. 45). The pages in question appear in Anton Webern, *Sketches (1926–1945): Facsimile Reproductions from the Composer's Autograph Sketchbooks in the Moldenhauer Archive* (New York: Carl Fischer, 1968), plates 27–28.

5 | Hans and Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern: A Chronicle of his Life and Work* (London: Gollancz, 1978), plate Xc, following p. 320.

Webern's six sketchbooks offer a useful focus for exploring measures of progress because functionally they represent a place designated by him to collect ideas and work on them. In terms of their content the books include sketches for all the twelve-note works with opus numbers. Having a sketchbook in which to write down one's ideas, does not preclude using other loose sheets or whatever else comes first to hand in setting down ideas, but knowing that Webern used sketchbooks already says something about the status of the material and the manner of working. There appears to be no direct evidence of what prompted him to use a sketchbook in the first place. Webern's daughter Maria Halbich reports that it was her mother who bound the books using card and linen from the Preglhof (the Webern family estate in Lower Carinthia, where they also did some weaving) and that some of the paper had already been written on.⁶ The first sketchbook is held in the Morgan Library, New York; the remaining five are held in the Paul Sacher Stiftung, Basel.⁷ Sketchbook 1 has thin card covers unlike the covering of the others made from thick card and linen. The stitching has been removed, possibly in preparation for another binding once it had come into the possession of Robert Owen Lehman.⁸ From the physical evidence, it is possible to reconstruct how, by cutting four bifolios of 42-stave paper, a book of 32 pages each containing 21 staves was created. In view of the cutting, it is likely that the paper was not bought specially for the purpose of making the sketchbook.⁹ The sketchbook comprises four quires of eight pages each, numbered 1–8, 9–16, 17–24, 25–32. Each quire is made of two bifolios, one inside the other, cut from the larger paper. The bifolios from the bottom half of the original paper are inverted in the sketchbook: the tops of the pages in quires 3 and 4 were at the bottom of the original paper. See Figure 2. The printer's mark is found on pages 18, 20, 22, 24, 26, 28, 30, 32.¹⁰ The location of the pages in the bifolios, as they would have appeared before cutting, indicates that the book must first have been made up before the paper

6 | Conversation with the author, 30 August 1994. Moldenhauer writes that Webern bound his sketchbooks (*ibid.*, p. 314): this is not the first time that details in his biography have subsequently been corrected by Maria Halbich (I am grateful to Regina Busch for this information).

7 | The Webern materials at the Morgan will be made available through the Music Manuscripts Online project after copyright expires: www.themorgan.org/music (accessed 15 June 2015).

8 | This was the usual practice for items that he owned. He subsequently gave the sketchbook to the Morgan Library in 1982. I am grateful to the curator Frances Barulich for this information.

9 | During the decade prior to the first sketchbook, Webern cut the paper he used for making fair copies into halves and fourths to make sheets for sketching (see Anne C. Shreffler, *Webern and the Lyric Impulse: Songs and Fragments on Poems of Georg Trakl* [Oxford: Clarendon Press, 1994], p. 47). These sheets are reportedly somewhat smaller in size than the pages in Sketchbook 1, which are approximately 38cm (width) by 27.5cm (height).

10 | There is no evidence to show when the quires were bound, though it seems likely it was done at the time of assembly. The original bifolios were laid out flat (the pattern of cuts on the left folio is different to the pattern on the right) and cut with scissors. The top edges of the upper parts are also cut, presumably to trim extra blank paper at the top so as to match the height of the lower parts when gathered as a book: from the pattern of cuts it appears the paper was folded when this trimming took place (i. e. presumably, the difference became noticeable during the gathering).

was written on. See Figure 3. In this figure, ‘inner’ refers to the leaves facing up, when each bifolium is opened out.¹¹

quire 1	bifolium 1 bifolium 2	upper upper	1 2 3 4	7 8 5 6
quire 2	bifolium 4 bifolium 3	upper upper	9 10 11 12	15 16 13 14
quire 3	bifolium 2 bifolium 1	lower lower	17 18 19 20	23 24 21 22
quire 4	bifolium 4 bifolium 3	lower lower	25 26 27 28	31 32 29 30

Figure 2:
*Pagination of the quires
that make up Sketchbook 1*

bifolium 1	inner	2 7 21 20	outer	8 1 19 22
bifolium 2	inner	4 5 23 18	outer	6 3 17 24
bifolium 3	inner	12 13 29 28	outer	14 11 27 30
bifolium 4	inner	10 15 31 26	outer	16 9 25 32

Figure 3:
*Location of the pages of Sketchbook 1
in the original bifolios*

11 | Lining up the bifolios to recreate the original state shows that the cutting patterns of the upper and lower groups match up roughly: they do not contradict each other, but there appear to be some slight gaps and the sharpness of cuts is not preserved equally. Once cut and assembled as a sketchbook, the cut edges of the paper would have become the bottom edges of the book and it seems that the exposed edges have been worn (there are small variations regarding the alignment of the quires, so some edges were more exposed than others). Comparison of the alignment of the printed staves shows that quire 1 was cut from the same paper as quire 3, and quire 2 from the same paper as quire 4. Further inspection shows that the outer part of quire 1 came from the same bifolium as the inner part of quire 3: the printing of the staves is smeared on pages 2 and 21. The smear is particularly evident on page 2, left-hand side, staves 17–21, where it begins about 25mm wide, narrowing as it descends the page and continues on page 21, right-hand side, staves 17–21, where it is ca. 15mm. On page 2, the smear can be traced all the way to the top of the page, on page 21 it appears difficult to discern above stave 11, where it is about 5mm wide. Likewise, another printing imperfection shows that the inner parts of quires 2 and 4 belong together. Ghost-like images of staff lines appear on both pages 13 and 28. The images are particularly evident on page 13, stave 20, right-hand side, where a faint line can be seen approximately 53mm wide and one line’s width above the stave, and on page 28, stave 21, left-hand side, where a faint line can be seen approximately 65mm wide and one line’s width below the stave. This ghosting effect can be discerned along the edge of all the staff lines on pages 13 and 28.

The sketchbooks were used (and re-used) in a variety of ways as can be seen from the various types of material they contain: sketches, drafts, formal outlines, diary entries, contents pages. The means for identifying drafts and emendations to drafts are particularly convoluted as these two types of material are often intertwined. The sketchbooks also contain different layers of information: some added soon after each other, for example, revisions and crossing-outs, some added later, such as the description of the contents of a sketchbook.¹² The contents pages in Sketchbooks 2, 4 and 5, which typically give the titles of works and the date of composition, provide the most direct evidence of their later use.¹³ In lieu of a contents page, at the beginning of Sketchbook 3 there is an annotation giving the inclusive time period covered therein: "Weihnachten 1929, Mödling – bis August 1934". Annotations concerning the time frame for specific works, obviously added in retrospect, can also be found: among the sketches for the Symphony, Op. 21, for example, the note in red crayon "24. Jänner – 27. Juni 1928 Mödling" signals the beginning and end of the composition of the two movements that make up the final version of the work (Sketchbook 2, page 17).¹⁴ The documentation of the contents indicates an interest in recovering the information they contain and that these books functioned as reference works in some way.

Perhaps the most significant change in the structure of the sketchbooks is the switch from pages comprising 20 staves (or thereabouts) to 16-stave paper. All the paper comes from the manufacturer Josef Eberle & Co. (J. E. & Co.); the various types are shown in Figure 4.¹⁵ At the time Webern was using Sketchbook 1 for composing,

12 | Karl Amadeus Hartmann's report of what he saw during his study with Webern in November 1942 may possibly refer to the sketchbooks, yet the verity of his statement is questionable. He writes: "Jede seiner Kompositionen ist mit peinlich genauen Analysen und mit den Abwandlungen der Reihe versehen" ("Lektionen bei Anton Webern. Briefe an meine Frau," in *Kleine Schriften*, ed. Ernst Thomas [Mainz: Schott, 1965], pp. 26–32 [p. 30]; quoted in Moldenhauer, *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes* [Zürich: Atlantis, 1980], p. 493). The meticulousness of some of the row annotations in the sketchbooks apart, they do not contain what might be called precise analyses.

13 | See for instance the first page of Sketchbook 2 (reproduced in Webern, *Sketches (1926–1945)* [note 4], plate 1). Ernst Krenek cites this page as an illustration of the "documentary character" of the sketchbooks (Ernst Krenek, "Commentary," in *ibid.*, p. 1–7 [p. 1]). In Sketchbook 2 the annotations are all in pencil except for the initial "*Inhalt:*" in red crayon. In Sketchbooks 4 and 5 the main text of the contents is all written in red crayon; there are a few annotations in pencil, such as regards the Lieder, Op. 25 in Sketchbook 4, "1. Wie bin ich froh' im früheren Skizzenbuch". The differences suggest that the contents page of book 2 may have been completed at a different time than those of books 4 and 5. Most of the first page of Sketchbook 5 (the page facing page 1) is obscured by the cover: it is possible that there is additional text on this page.

14 | Page 17 is the fourth page of sketches for the work (the pages are filled in the order 15, 16, 18, 17): the definitive version of the variations theme appears on this page.

15 | I am extremely grateful to Thomas Ahrend for information about the number of leaves in Sketchbooks 2 to 6 and various other comments about the paper and the structure of the books (this differs from the information recorded by Hans Moldenhauer, "A Webern Archive in America," in *Anton von Webern: Perspectives*, ed. Demar Irvine [New York: Da Capo, 1978], pp. 131–32). In particular, Sketchbook 2 was made from 40 bound leaves: the first page of the first leaf and the last page of the last leaf being glued into the binding, hence a total number of 78 pages. A similar practice was adopted for Sketchbooks 3 and 4, and in Sketchbook 5 there is evidence of glue on what is now the first and last pages of the book, suggesting that they too had at one time been fixed to the covers. Furthermore, the inserted pages (leaves 3–4) in Sketchbook 3 come from the same bifolium and are of a different sort of 16-stave paper to the one used for the bound pages (the latter has the additional designation "16 linig" in the printer's mark).

	pages	paper
Sketchbook 1	32	21 staves, cut from 42-stave paper
Sketchbook 2 Inserts	78	20 staves, No. 12a leaves 1–2, 19 staves torn from 24-stave paper, No. 8 leaves 3–12, 20 staves torn from 24-stave paper, No. 8 (24 pages)
Sketchbook 3 Inserts	78	16 staves, No. 15 leaves 1–2, 20 staves, No. 6 leaves 3–4, 16 staves, No. 15 (8 pages)
Sketchbook 4	94	16 staves, No. 15
Sketchbook 5	120	16 staves, No. 15
Sketchbook 6	44	16 staves, No. 15

Figure 4:
Paper types used
in the sketchbooks and
accompanying loose leaves

he also made sketches for works contained in the book on loose leaves with no written record in the book connecting the two.¹⁶ Sketchbook 2 contains sketches for a third movement of the String Trio, Op. 20, but none for the two published movements, none of which appear to have survived.¹⁷ Having reached the end of the first book, he continued on loose sheets (“Einlagen”), adding a note to that effect: “Siehe | Einlage | Blatt 1” (page 31). This note among the sketches for “Weiß wie Lilien,” Op. 19, No. 1, suggests that there may have been more than one additional page, though none appear to have survived. Loose leaves that contain the continuation of sketches near the end of Sketchbooks 2 and 3 have survived. In Sketchbook 2, the additional pages are documented both on the contents page, “Fortsetzung auf Einlagen im Skizzenbuche: Weihnachten 1929,” and on page 75, “Einlage → im neuen Skizzenb. (Weihnachten 1929).¹⁸ This documentation seems to mark the beginning

16 | The loose leaves are not currently preserved with the sketchbook: see Shreffler’s list of sources for Opp. 17 and 18, which identifies sketches in the Paul Sacher Stiftung in addition to the sketchbook in the Morgan Library (Anne C. Shreffler, “Mein Weg geht jetzt vorüber”: The Vocal Origins of Webern’s Twelve-Tone Composition,” in *Journal of the American Musicological Society* 47 (1994), pp. 275–339 [pp. 337–38]).

17 | See Krenek, “Commentary” (note 13), pp. 1–2, and Moldenhauer, *Anton von Webern* (note 5), p. 320.

18 | The loose leaves in Sketchbook 2 contain sketches for Op. 22; those in Sketchbook 3 sketches for Op. 24 (leaves 1–2 contain material for the first movement; 3–4 material for the second movement).

of a taking stock of the contents, and one senses that during the time this book was used for sketching, and it is much bigger than the first, the idea of the bound books becoming the central focus of the practice of composing began to concretize. In this light, the first book might be seen as a pilot project, the second, as the first proper book, with its thicker covers and more robust linen binding. There appears to be no evidence to document the switch to 16-stave paper as a decision *per se*. Nonetheless, the idea that the change was consciously made raises the question of how the paper used by Webern matched the nature of his compositional process: the staves are slightly larger for one thing. In order to develop this line of thought, it will be necessary to explore Webern's working practice in greater detail.

Webern's working practices have been the subject of various studies. Ernst Krenek provided the first in his "Commentary" for Moldenhauer's 1968 edition of facsimiles from the sketchbooks.¹⁹ Anne Shreffler has subsequently made a detailed study of the compositional process in the period 1915–1924, and considers a wider range of materials, encompassing sketches, fair copies and the piano/vocal scores of a work;²⁰ she has also written a synopsis of Webern's working habits throughout his oeuvre.²¹ Latterly, Felix Wörner has made extensive use of sketch material from the period 1924–1935 in his study of Webern's appropriation of the twelve-tone technique.²² The only contribution that primarily addresses the idea of transcription is by Regina Busch and this concerns a single sketch page (not one from the sketchbooks) containing sketches for the first of the *Five Canons*, Op. 16 and the *Kinderstück*, M. 266. Though many of the issues encountered remain the same, the most striking feature, of a page comprising material from two separate works, is exceptional.²³ Webern's sketchbooks contain hardly any explicit information about whole works or movements of works, and even when there is, it is often difficult to map verbal formal outlines to the sketches that follow and often the formal design changes anyway. Sometimes in Berg's sketches one sees diagrammatic representations of a whole passage, for instance, a large crescendo hairpin.²⁴ Re-considering Webern's sketches

¹⁹ | Krenek, "Commentary" (note 13). Soon after Roger Smalley wrote a series of articles about the sketches in this facsimile edition: "Webern's Sketches (I)," in *Tempo* 112 (March 1975), pp. 2–12; "Webern's Sketches (II)," *Tempo* 113 (June 1975), pp. 29–40; "Webern's Sketches (III)," *Tempo* 114 (September 1975), pp. 14–22.

²⁰ | Shreffler, *Webern and the Lyric Impulse* (note 9), pp. 41–63 (Chapter 3, "Compositional Process").

²¹ | Anne C. Schreffler, "Traces Left Behind: Webern's Musical Nachlass and Compositional Process," in *Settling New Scores* (note 4), pp. 103–106.

²² | Felix Wörner, "... was die Methode der '12-Ton-Komposition' alles zeigt..." *Anton Webers Aneignung der Zwölftontechnik 1924–1935*. Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, 43 (Bern: Peter Lang, 2003).

²³ | Regina Busch, "Über die Transkription einer Skizzenseite von Anton Webern," in *Text: kritische Beiträge* 9 (2004), pp. 25–45.

²⁴ | See, for instance, the facsimile of notes on the Violin Concerto reproduced in Rudolf Stephan, "Von der Planung zum musikalischen Kunstwerk. Über Alban Bergs Komponieren," in *Vom Einfall zum Kunstwerk: Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*, ed. Hermann Danuser and Günter Katzenberger. Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 4 (Laaber: Laaber-Verlag, 1993), pp. 253–72 (p. 258).

in light of this kind of representation, makes one aware of the absence of such outlines on this scale, greater than the phrase-by-phrase drafting and lesser than the outlines of whole movements, in the surviving documentation. Typically and quite broadly speaking, in the twelve-note instrumental works Webern begins with the working out of an initial idea, the establishment of the row, the completion of the first phrase – these first stages often in mutual interchange with each other –, then proceeds to the first half of the theme or whole of the theme, and in later stages section by section.²⁵ In a very rough way this process fits with his chosen paper format and revisionary contingencies insofar as his sections often fit on a single sheet. Beginning with the second sketchbook, he often starts on the right-hand side of a double-page spread, continuing then on the previous page on the left before advancing further into the book. It is interesting to consider how this practice reflected his compositional process, or rather, for his adopted method to be useful and practical, the size of paper, the practice of reserving a second sheet for possible revisions (in many cases he simply continued writing in this space) needed to be commensurate with the nature of his recording a composition as it progressed.

In essence, sketches need not contain anything more than what is required to make a score, or even, enough of a record more than necessary to prompt a composer to complete a score. In the early stages of composition one could imagine also the need to record enough information to calculate or posit or remember a continuation. The amount of such information itself might be construed as an index of the composer's way of working: that which is written down being supplementary to what was carried in the head. If a composer were to work uninterruptedly, the sketches might have a different character to those where repeated interruptions prompted a different kind of record-keeping. After a pause in writing, allowing for the further gestation of an idea, the next sketch might show signs of a particular fluency. Writing about Schoenberg's sketches, Christian Martin Schmidt notes the reduced quantity of sketches for both those works that were quickly composed and those where the composer was more at one with the musical material.²⁶ Nowadays, programming audio with a computer, one might typically record significant decisions by creating a new file in a numbered sequence of patches and/or noting new directions with the creation of a new file series: the substance of such deliberations being the degree to which new territory is broached, or perhaps the conceptual distance travelled from one moment to the next. Recording the stages through which one passes by saving files allows one to return to branching moments in the history of development. Through entertaining such comparisons of working practices then and now, the common currency that emerges appears to be precisely one of conceptual distance. Adopting some degree of the caution evinced by Busch in her study of tran-

25| It would be interesting to trace the process through the mature twelve-note vocal works. For a description of the sketching process in the earlier vocal works (including the first twelve-note compositions), see Shreffler, *Webern and the Lyric Impulse* (note 9), pp. 50–57; and “Mein Weg geht jetzt vorüber” (note 16), pp. 288–294.

26| Christian Martin Schmidt, “Über den kompositorischen Prozeß bei Arnold Schönberg,” in *Vom Einfall zum Kunstwerk* (note 24), pp. 243–251 (p. 246).

scription is useful in reviewing ideas strewn among Krenek's and Moldenhauer's texts about Webern's practices. In particular, Krenek mentions the possibility of tracing the 'step-by-step progress' in the sketches and their 'relatively unbroken continuity' that tends to promote the notion of an illusory narrative that might describe the genesis of a work.²⁷ There are indeed examples of detailed progress in the initial formulations of themes and sections (which is where one would expect to find such piecemeal progress), yet a more realistic way of assessing the contents of the sketchbooks might be the contrary position, namely to consider what exists as mere glimpses of the history of a work, even where there is the impression that the totality of the documentation surrounding the creation of a work has been preserved (and one would also have to include, where known, fair copies, *Druckvorlagen*, and the correspondence as evidence of the history of a work as well). From the perspective of seeking to establish measures of progress, apparent discontinuities, breaks, gaps, non-sequiturs, etc. are features that might prove more telling.

Steps and Leaps

The formulation of the initial motive for the Variations for Orchestra, Op. 30 provides an example of what Krenek might have termed 'step-by-step progress'. On stave 6 of page 48 of Sketchbook 5 the first note A, the dotted minim, is enclosed in parentheses and replaced by a crotchet rest and a minim. See Figure 5. In the next version of the phrase, in stave 8 below, the durational proportions of the final version are arrived at, here, both the dotted minims of the first draft (A and C) have been replaced with minims and crotchet rests.²⁸ The value substitution in stave 6 may be understood as an example of the rhythmic substitution described by Webern's pupil Siegfried Oehlgieser in his talks on Webern for Radiostudio Zürich; the technique yields particularly interesting results when combined with retrogradation.²⁹ In stave 9 the contour is varied and the main emphasis of the phrase is shifted to the final note. In stave 11 new variations of emphasis are introduced, the sforzando attack is restored to the third note, and now the final note is placed on the downbeat of the second bar.³⁰ The version in stave 11 is provided with the annotation "1" in red crayon, indicating Webern's row number 1, and the bars are numbered in blue crayon: both these signs indicate a degree of completion, or rather, that a certain conceptual journey had been completed. Many similar such alterations are to be found elsewhere in

27 | Krenek, "Commentary" (note 13), p. 1.

28 | The B \flat of stave 6 looks as if it is dotted, but this must be a minim, appearing as it does in a 3/4 bar followed by a D \flat .

29 | Radiovorträge, Sammlung Siegfried Oehlgieser, Paul Sacher Stiftung (for example, the description of the motive played by the cello and clarinet in bars 74–75 in "Orchestervariationen op. 30," p. 4). See also Leopold Spinner, "Anton Webern's Kantate Nr. 2, Opus 31. Die Formprinzipien der kanonischen Darstellung (Analyse des vierten Satzes)," in *Schweizerische Musikzeitung* 101 (1961), pp. 303–08, and Boynton, "Formal Combination" (note 2), pp. 195–96.

30 | Webern describes the variation of the initial ideas of the work (through augmentation, diminution, changing how the figures are stressed) in a letter to Willi Reich (3 May 1941, reproduced in Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, ed. Willi Reich (Vienna: Universal Edition, 1960), pp. 66–67).

Webern's sketchbooks, and the appearance of changes in contour and the shifting of metrical emphasis alongside the changes to the rhythm in these early drafts serve to underline that they were all considered as features of the motive. As Schoenberg wrote in *Fundamentals of Musical Composition*, "every element or feature of a motive or phrase must be considered to be a motive if it is treated as such, i. e. if it is repeated with or without variation."³¹ Schoenberg also included contour in his list of motivic features, citing the opening of the Allegro assai of Beethoven's Piano Sonata, Op. 2, No. 3 as an example: the aforementioned extracts from Webern's sketches would not look out of place alongside the examples he gives.³² The step-by-step changes in staves 6 and 8 are nonetheless dated 15 and 17 April respectively, indicating what for such ostensibly minuscule alterations seems like quite an extensive temporal separation: a greater number of changes are apparent between the continuation of each of these sketches on the right-hand side of the page.³³ This example illustrates the paradox that despite a temporal break in the sketching process one does find (in the detailed workings at the beginnings of works and subsequently to a lesser degree at the beginning of later sections within works) instances of a seamless continuity from one variant to the next: that is, examples where the difference may be represented by one systematic change, in this case the substitution of a dotted minim for a minim plus crotchet rest.

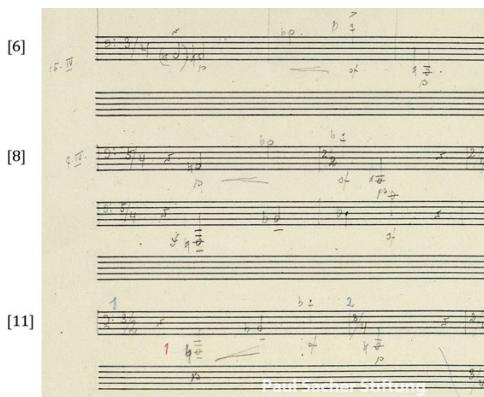


Figure 5:
Sketchbook 5, p. 48
Extract showing motivic sketches
for the Variations for Orchestra, Op. 30
(left-hand side, staves 6–12)
(Paul Sacher Stiftung, Basel,
Sammlung Anton Webern)
© Copyright by Universal Edition A.G., Wien

The sketches for the Variations for Piano, Op. 27 provide an example of a gap at the other end of the compositional process: between the last sketch and the printed score. Page 48 of Sketchbook 4 begins with a passage of music identified as the fifth variation ("V. Var.") that through the omission of the previous variation and the re-ordering of movements was to become the fourth variation, bars 45–55, of the final

31 | Arnold Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, ed. Gerald Strang and Leonard Stein (London: Faber and Faber, 1967), p. 9.

32 | Ibid., Exx. 17–29 (pp. 12–15).

33 | In fact, the twelve-note row which appears in the upper right part of this page is dated 16 April, see Felix Meyer, "Anton Webern: Variations for Orchestra, op. 30 (1940)," in *Settling New Scores* [note 4], pp. 109–14); facsimiles of Sketchbook 5, p. 48, and the first page of the row tables for Op. 30 are reproduced on pp. 111–12.

movement.³⁴ In many instances, the last sketch is identical to the final version: this is not the case, here. Compare Figures 6 and 7. The music of the sketch progresses in regular pulses, falling on the beat: in the final version the metre is changed, the values are augmented, and the music is characterized by syncopated patterns from which the variation really gains its drive and which also considerably increases the difficulty for the performer, viz. the annotations identifying the beats and offbeats in Else Cross's score.³⁵ The change of metre was not exclusive to this variation but applied to the whole movement, which was drafted in 3/8.³⁶



Figure 6:
Sketchbook 4, p. 48. Sketches for the Variations for Piano, Op. 27
(upper part, staves 1–10)
(Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Anton Webern)
© Copyright by Universal Edition A.G., Wien

- 34| The material identified as Variations 4 and 7 in the sketches does not appear in the final version. For a description of the movement as variations, see Webern's letter to Eduard Steuermann of 6 December 1936 ("Aus dem Briefwechsel Webern-Steuermann," ed. Regina Busch, in *Anton Webern I*, ed. Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn. *Musik-Konzepte Sonderband* (Munich: edition text + kritik, 1983), pp. 23–51 [pp. 32–33]).
- 35| Quoting a passage from the second variation, Stadlen writes: "In those days in Vienna we used to say that Webern was nowadays composing exclusively on 'er' (derived from 'one-er and -er two-er and -er'). There are bars in the last movement of the *Piano Variations* where this dearth of coincidence between notes and beats, coupled with the constant fluctuations of *tempo*, make any counting impossible." (Peter Stadlen, "Serialism Reconsidered," in *The Score* 22 [1958], pp. 12–27 [p. 14].) See also Neil Boynton, "Anton Webern, Variationen op. 27. Gegenüberstellung der Handexemplare von Else Cross und Peter Stadlen," in *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, ed. Markus Grassl and Reinhard Kapp. *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 3 (Vienna: Böhlau, 2002), pp. 101–11.
- 36| Changes of metre in the sketchbooks are the subject of an article by Kathryn Bailey ("Rhythm and Metre in Webern's Late Works," in *Journal of the Royal Musical Association* 120 [1995], pp. 251–80). Reinhold Brinkmann has described much earlier examples in the *Bagatelles*, Op. 9, such as the switch from 3/8 to 3/4 in No. 6: see "Anton Webern. Eine Situationsbeschreibung," in *Vom Einfall zum Kunstwerk* (note 24), pp. 273–86 (pp. 280–83; a facsimile showing the 1913 versions of No. 6, in 3/8, is reproduced on p. 281). It would be interesting to determine if these superficially similar revisions in Opp. 9 and 27 reflect something at a deeper level in Webern's working practice.

4th Var.

10 2

accel. - - - - - wieder im tempo, doch bewegt

43 44 45

a 2 ff a 3 a 5 a 6 a

46 47

1 2 3 4 5 6 a 2 a 3 a 4 a 5 a 6 a

48 49 50

rit. a 2 a 3 a 4 a 5 a 6 a

dim. ff

51

tempo a 2 a 3 a 4 a 5 a 6 a

52 53

a 2 a 3 a 4 a 5 a 6 a a 2 a 3 a 4 a 5 a 6 a

molto ff P X P

U.E. 10881

Figure 7:
Variations for Piano, Op. 27,
score (UE Nr. 10881), p. 10
Else Cross's score (Private collection)
© Copyright 1937 by Universal Edition A.G., Wien

The compositional progress between sketch and score seems quite remarkable: if one were to try and measure this in relation to the step-by-step progress considered earlier, the idea of a leap comes to mind. The changes are so systematic, there is a whole worked out set of rhythmic patterns not to mention the concomitant articulation of material that appears to have been figured out between these two points. One might also consider Peter Stadlen's reaction of astonishment on seeing the Op. 27 sketches as a measure of the distance.³⁷ No documentary evidence appears to have survived that fills this gap.

The sketches for "*Gelockert aus dem Schoße*," the sixth movement of the Second Cantata, Op. 31, also illustrate gaps at the end of the compositional process. The sketches follow the page order 107, 108, 110, 109: these numbers represent two pairs of facing pages, in the second pair the right-hand page is used first. Moldenhauer's description of the sketches for this piece is based on the numerical ordering:

the first three pages were given over to experimentations with the melodic line and its metric allocations. On the fourth page, marked at the end "26 August 1942," [p. 110] the four choral parts were drafted in full.³⁸

Quite whether the date signifies the end of the sketches for the movement, as he implies, or the end of a particular draft is unclear. It is possible that Webern returned to this page after completing the sketch on page 109, perhaps to make revisions to the annotations concerning the instrumentation, which reflect a number of changes, and then dated it: there appears to be no way of knowing. Nonetheless, it is these two pages that together contain the information required to make the final score. On page 110 the piece is almost finished: in terms of the differences in metre between sketch and score, Webern appears to have reached a similar stage to that reached in the sketches for the fourth variation of Op. 27/iii. On page 109 metric changes are introduced that make the sketch nearly identical to the published score (dynamics are missing), only just the tenor part is written out.³⁹ As the piece is a canon, the other voices can be deduced from this part coupled with the information about the relations between parts on page 110. Page 110 remains also the source of details of the instrumentation: page 109 thus represents the branching of an idea that concentrates almost entirely on metrical revisions. See Figures 8–10. Comparing these stages in the composition of the chorus with the example from Op. 27, the gaps appear smaller here, yet the total distance covered, from page 110 to the printed score, is similar. It is as if page 109 documents an intermediate stage that is not shown in the sketches for Op. 27.

37 | In the early 1990s I met with him at his home in London and showed him transcriptions of the sketches for the Variations, Op. 27 I had made at the Paul Sacher Stiftung.

38 | Moldenhauer, *Anton von Webern* (note 5), p. 577.

39 | The adoption of a form of notation of time signatures showing only the number of beats in the bar can be seen on page 109; this form is subsequently used in the score. There are some slight changes in rhythm, replacing a two-beat note with a note followed by a rest (" -ckert" in bar 3, for example) which represent a change from page 110 to 109, and which later appear in the score.



Figure 8:
Sketchbook 5, p. 110.
Sketches for the Second Cantata, Op. 31,
No. 6, "Gelockert aus dem Schoße"
(upper part, staves 1–6)
(Paul Sacher Stiftung, Basel,
Sammlung Anton Webern)
© Copyright by Universal Edition A.G., Wien



Figure 9:
Sketchbook 5, p. 109.
Sketches for the Second Cantata, Op. 31,
No. 6, "Gelockert aus dem Schoße"
(upper part, staves 1–6)
(Paul Sacher Stiftung, Basel,
Sammlung Anton Webern)
© Copyright by Universal Edition A.G., Wien

langsam lebhaft

- 53 -

Sehr fließend $d = \text{ca.} 168$

4 **VI.**

Posa.
Saxophon
Klarinette
Bass-Klar.
Horn
Trompete
Posa.

2 **3** **3** **3** **4** **4**

Sehr fließend $d = \text{ca.} 168$

Tenor
Akk.
Tenor
Bass

2 **3** **4** **3** **3** **4**

I. 2
Bratsche
Violoncello

4 **3** **2** **3** **4** **5** **6**

soe **Bla**

78

*Figure 10:
Second Cantata, Op. 31,
autograph manuscript, page 53
First page of No. 6
(Morgan Library, New York,
Robert Owen Lehman Collection,
record ID 115888)
© Copyright by Universal Edition A.G., Wien*

Provisional Conclusions

Given the practice of writing into a ready-made sketchbook, one might imagine that Webern must have often been faced by the practical issue of weighing up whether to link revisions with continuity signs, or write out new versions of whole passages in full. Page 109 represents an economical method of registering the necessary changes. Software programmes are now available that with only a few lines of code could generate the final version of the piece in terms of its pitches and rhythms from the tenor part that is given on page 109, Lilypond (www.lilypond.org; accessed 15 June 2015), for example, or in a graphical environment, one might create a patch using IRCAM's OpenMusic using the tenor part as the source of note information. Considering the instructional character of a score from this perspective allows us to approach the idea of conceptual distance in different ways, making readily apparent alternative, shorter forms of expression. From the point of view of describing the change formulaically, as a rule, as it were, or as an instruction to a machine, changing the length of one note in a four-note phrase may require only the same description as systematically augmenting the rhythmic values of an entire passage. Such changes applied to whole sections may look dramatic, graphically speaking, but maybe do not cover much conceptual distance.

The examples of what might be characterized as step-wise progress prompt the question: what is the smallest step that necessitates a new sketch, that is, beginning to write the material out again, not merely altering or amending what is there already? And at what point do emendations extend beyond the limits of the initial sketch such that a new sketch is required: presumably, we are faced with a mix of practical, housekeeping issues and of conceptual stages. In the example of "*Gelockert aus dem Schoße*", small, systematic changes appear to underlie apparently big gaps. But what about the reverse: can apparently small steps mask bigger issues? Furthermore, what kind of variation in terms of size might one expect of small steps: what is the range? Suppose one were to think of a simple sum, one might imagine the sum and the answer in one thought, e.g. $5 + 4 = 9$; but think of a sum such as "53 : 5", which is not quite so straightforward because of the need to account for the remainder, and maybe here we have already reached a conceptual boundary.⁴⁰ This latter sum was written out by Webern at the bottom of page 51 of Sketchbook 4 as part of calculations to show the barring of the middle section of what was to become the first movement of the Variations, Op. 27. The passage in question comprised 53 beats, which would require 11 bars in a quintuple metre, and eighteen in a triple metre. Alongside the first sum is a second: "17 × 3 | 51".⁴¹ Two reasons present themselves as why it was worth writing down these sums: (i) because it is just a bit too tricky to

40| For Walter Murch, video editor (*Apocalypse Now*) and composer, the blink of an actor's eye represented the tell, the outward marker of an internal thought process, a mental punctuation. In registering these moments in an actor's performance he would identify points to cut the scene. See *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*, 2nd ed. (Los Angeles: Silman-James Press, 2001), pp. 60–63.

41| A facsimile of the sums is reproduced in Boynton, "Some Remarks" (note 2), p. 216.

hold them in the head, and this one is not really that hard, and (ii) because it is significant for the future design of the movement, that is, in general terms, the thought (represented by the sums) broaches other topics as well, and the annotation arises out of the crossing of these ideas, in particular as an aide memoire for the other idea, to which one will subsequently return.

The idea that the genesis of a work might be unravelled step by step, somewhat like the solution to the cat-dog game (where characters of the first word are changed one by one to make a new word, with the goal of arriving at the second word in the fewest amount of changes), is an analytical utopia.⁴² Measuring progress in the sketches appears to be most telling where individual aspects of the compositional process can be isolated. Further, where genuine leaps are encountered, or in passages of real fluency, a history of decision-making simply does not exist: the notion that there might be a series of logical steps, from initial design to finished work, is likely to be patchy and incomplete. Examples of the alternation between initial ideas and row construction that are evident at the beginning of most of Webern's sketches approach this kind of idea, in that a story can be written about a logical process that is unfolded step by step, but here the resolution of the steps might not correspond to the smallest changes in the sketches, rather to the smallest steps of the analytical interpretation (for example, the swapping of one note for another, an augmentation in the rhythm or change in the metrical position of a motive), and the steps discernible in the detail of the revisions may be at times even finer still.

Counterexamples

How robust are these categories? What are the limits of step and leap as measures of conceptual distance? The first sketches of the Variations, Op. 30, like many other first sketches by Webern, look like notes in which the initial idea and row are developed side by side, putative inches and steps in terms of conceptual distance, but in order to begin, one might assume some preliminary concept not written down. The first sketch is already at least a second stage, even in a modest kind of way. At the other end of the process, the very last sketches for a work – assuming indeed that that is what is represented in the sketchbooks in the examples from Opp. 27 and 31, above – might end at an arbitrary distance from the version of the work in the printed score, albeit, in the currency of our units of distance, theoretically not more than a leap, that is, not more than what was deemed to be the largest possible measure of conceptual distance. Perhaps if the gaps had been any bigger, one would have been forced to surmise the existence of other sources: choosing these examples may have been a lucky coincidence. The units of measurement adopted in characterizing

42| *The Independent* (London) calls this game “word ladder” and gives the following instructions: “Convert the word at the top of the ladder into the word at the bottom of it, using only the four rungs in between. On each rung, you must put a valid four-letter word that is identical to the word above it, apart from a one-letter change. There may be more than one way of achieving this.” On 5 August 2011 the word pairs were joys–rued, work–meet (p. 49).

progress were chosen because they are familiar terms: ‘in leaps and bounds,’ ‘ inching forwards,’ ‘*reculer pour mieux sauter*,’ “that’s one small step for a man, one giant leap for mankind,”⁴³ ‘one small step for Webern studies, ...,’ etc. They appear useful as crude approximations of distance and probably they could never be more than that. It will be worth considering how the gaps characterized as such might be scrutinized.

Example 1: Rubbings-out and Erasures

Rubbings-out are the evidence of perhaps the smallest steps to be found in the sketchbooks, veritable inches in everyday parlance. Mixed among the revisions to pitches, register, rhythms and the placing of notes, there are many apparently insignificant corrections to the handwriting discernible in the rubbings-out. With today’s technology, a parallel might be found in the use of the delete button, although such keystrokes are rarely recorded. One can distinguish between rubbings-out and erasures as follows: rubbings-out are made with a rubber to remove pencil or coloured crayon, and erasures are made with a blade, where the surface of the paper is scratched away to remove ink. They serve similar revisionary purposes, applied to different media. The sketchbooks are full of rubbings-out, the *Druckvorlagen* full of erasures. Obviously, a complete rubbing-out leaves behind no pencil lead or crayon; many of them are incomplete or partial and still legible, or the symbols that were rubbed out can be read from indentations in the paper, and then there are numerous instances in between, where the remaining marks are so faint they cannot be transcribed with any reliability. Knowing that they exist however legitimizes the rationalization of finer conceptual distances than a mere transcription of the legible marks on the page. And whether they leave legible marks or not, virtually all rubbings-out leave some traces. The best way to view these is by using raking light and to look at the page from the side. In many instances, when the observer moves position from the side to the overhead view, what can be seen from the side disappears completely. Page 71 of Sketchbook 5 from the sketches for the Variations, Op. 30 contains numerous rubbings-out that can be clearly seen from the side; page 110 of the same book from the sketches for the Second Cantata, Op. 31 has numerous rubbings-out that are visible when directly looking at the page from above. See Figures 11 and 12. The rubbings-out illustrate the practicalities of working with pencil and rubber: many small changes are possible this way. Where revisions on a larger scale are necessary or where multiple revisions in the same spot make it difficult to read the valid version, a new copy of the passage, or part thereof, is made.

43| Neil Armstrong, in Neil Armstrong, Michael Collins, Edwin E. Aldrin Jr., et al., *First on the Moon* (London: Michael Joseph, 1970), p. 268. Armstrong apparently fluffed his line, which he had previously rehearsed, omitting the “a” before “man”.

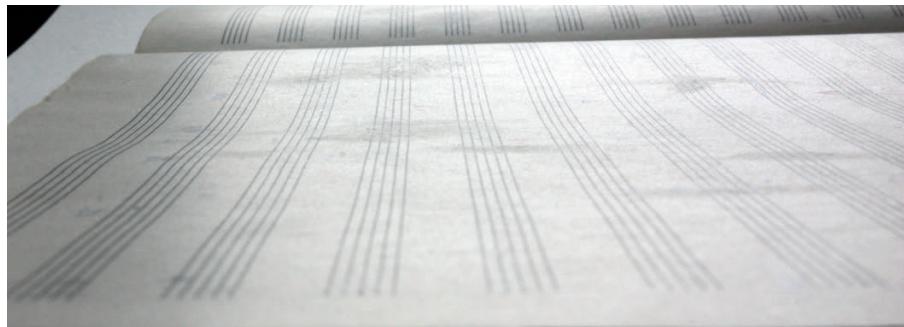


Figure 11:
Sketchbook 5, p. 71
Side view of rubbings-out on
upper part of page
(Paul Sacher Stiftung, Basel,
Sammlung Anton Webern)
© Copyright by Universal Edition A.G., Wien

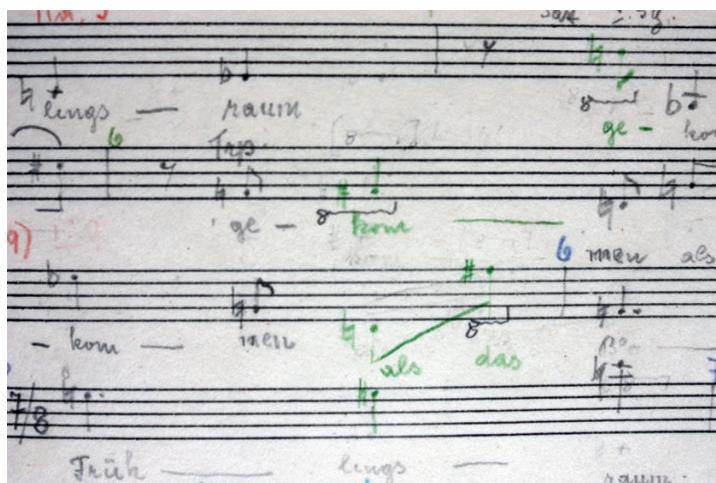
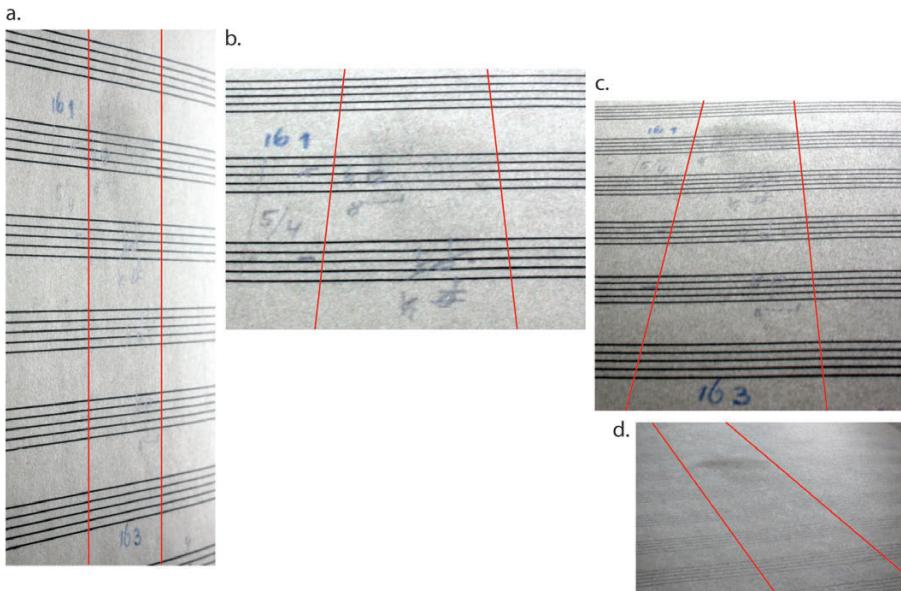


Figure 12:
Sketchbook 5, p. 110
Overhead view of rubbings-out
on left side of page (staves 7–10)
(Paul Sacher Stiftung, Basel,
Sammlung Anton Webern)
© Copyright by Universal Edition A.G., Wien



An example of what might be considered a perfect rubbing-out is to be found on page 75 of Sketchbook 5 in the sketches for the Variations, Op. 30: it is quite visible from the side yet disappears in the overhead view. Intuitively, and without any other evidence than the position of the rubbing-out, it appears that a note was rubbed out and a new one entered earlier in the bar. Happily, in this particular case, this conjecture is supported by the weight of surrounding evidence. The rubbing-out appears in bar 161: the heaviest part begins on the second beat above the first stave of a four-stave system and extends horizontally through the space of the third beat; vertically, although less pronounced, it extends down through the whole stave. See Figure 13: a-d show the rubbing-out from various angled views; in the overhead views e-f, virtually no marks are visible other than a faint symbol under the notehead.⁴⁴ The red

44| I am grateful to Felix Meyer, Director of the Paul Sacher Stiftung, for permission to undertake this photographic experiment and to the archivist Henrike Hoffman for her assistance in executing it. Additionally, thanks are due to John Webster of the Preservation Advisory Centre at the British Library and Andrea Vorburger of Fotohaus Wolf Hämerlin, Basel, for advice on photographing the manuscripts. Other strategies that were tried in attempting to render visible the rubbings-out were the use of an infra-red filter and inverting the colour of the digital image: the most successful images were those illuminated by daylight or artificial cool light. New imaging technologies are available, such as the Lumière multispectral camera, which for this project is somewhat over-specified (www.lumiere-technology.com/ [accessed 15 June 2015]). A likely future candidate for examining the rubbings-out, erasures, indentations and other similar such hard-to-read passages in musical manuscripts is the polynomial texture mapping (PTM) used to perform reflectance imaging developed by Hewlett Packard (www.hpl.hp.com/research/ptm/ [accessed 15 June 2015]).

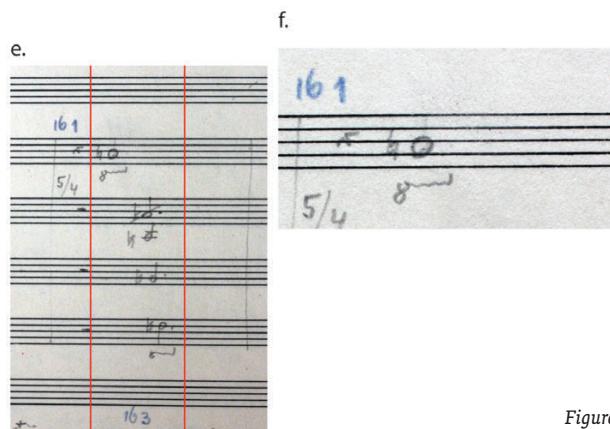


Figure 13:
Sketchbook 5, p. 75. Rubbing-out
(bar 161, staves 7–10, right-hand side):
a–d views from the side;
e–f overhead views
(Paul Sacher Stiftung, Basel,
Sammlung Anton Webern)
© Copyright by Universal Edition A.G., Wien

lines in the figure have been added to aid comparison of the width of the rubbing-out. Bar 161 is the second bar of a two-bar phrase: revisions in the first bar indicate that a four-note chord was entered on the second beat; three of the notes were enclosed in parentheses, rests added in their place, and new notes entered on the following beat, thus creating the same pattern as in bar 161 (a different route to the same end). On the same page, a similar history of revisions can be seen in the preceding phrase, bars 157–159, where in the development of the sketch the upper part is separated from the others. Four four-note chords make up this phrase in its first and second appearances, above the second the upper part is written out for a third time, now with all the notes delayed by a beat, which in the first and last chords of the phrase creates again a similar pattern to bar 161, this time the single note follows the chord, in bar 161 the chord follows the note; on page 78 (the page that was used directly after page 75) this separation is elaborated further. All these revisions seem bound up with the technique of value substitution: in sketching this passage, Webern began by writing out homophonic chords, then proceeded to make revisions, substituting rests for notes.⁴⁵ Were it not for the surrounding evidence, it would have been difficult to explain the change in bar 161; as it is, it is still impossible to deter-

45| See note 29. Further evidence of value substitution is shown at the bottom of page 75 in bar 163, where brackets under notes and rests indicate the notional space occupied by these motivic-thematic units. Bars 157–159, 160–161 correspond to bars 158–160, 161–162 of the published score, respectively.

mine exactly what was rubbed out, and the mark of the rubbing is so heavy that there may have been more than one rubbing-out at this spot.⁴⁶ This lack of evidence, the not knowing what was there, casts a new light on the idea of measuring distance: pursuing such apparent minutiae may not always mean a hunt for even finer detail, one may never know what has been removed.

The alternation at the very low level of detail found in many rubbings-out between, for example, notes entered, crossed out, then re-instated, is reminiscent of inscriptions on the front pages of fair copies concerning both the re-ordering of movements and the allocation of individual pieces to works. Examples of these include the song *Eingang*, Op. 4, No. 1,⁴⁷ an autograph manuscript for the *Bagatelles*, Op. 9,⁴⁸ and the *Druckvorlage* for the Concerto, Op. 24.⁴⁹ No doubt there are other examples. On the centre of the first page of the *Druckvorlage* for the Concerto, movement number "I." is written over an erasure, and directly above there is another erasure, which could have been the place of another movement number. The composer's name and opus number on the right-hand side are written over an erasure, and another erasure above occupies a similar space that could also have been the composer's name and work number. It appears both the movement number, and composer's name and work number have been entered three times (and erased twice). Webern describes the re-ordering in a letter to Jalowetz: "Ich hatte nachträglich den 3. Satz an 1. Stelle gelegt u. umgekehrt".⁵⁰ The erasure completely removes evidence of the original. These kind of revisions, each with its own set of circumstances, although similar in size and appearance to others which merely concern minor corrections, really stand outside the scope of the rough measures of distance adopted so far: in fact, it shows one way in which their value is limited. As regards the re-ordering of movements, all the intermediate plans or projected outcomes that might be imagined have already been reached with the completion of individual movements. The notion of re-ordering supposes then a moving of the goalposts, or, the setting of a new destination based on the point that has been reached since completing one or more movements, and for which the only trace may be crossings-out on the title page. The nature of the decisions concerning the ordering of movements is largely unknown territory, although some descriptions of the effect of works in performance suggest the types of consideration that were borne in mind. In offer-

46| As regards passages that are improbable to retrieve, Brinkmann has made a remarkable transcription of a passage from the sixth *Bagatelle*, Op. 9, which had been heavily crossed out ("Eine Situationsbeschreibung" [note 36], pp. 281–82).

47| Morgan Library, New York, Robert Owen Lehman Collection, record ID 115896, 115898 (the two catalogue entries for the Op. 4 song refer to the same manuscript: pages 11–14 of the bound collection, record ID 115896). On the first page, the numbering of the song has been subject to repeated revision: at top, centred and crossed out in red ink "I"; above and to the right in black ink "I", crossed out in red ink; between the two and slightly lower in red ink "VII".

48| A facsimile of the title page is reproduced in Brinkmann, "Eine Situationsbeschreibung" (note 36), p. 279.

49| Morgan Library, New York, Robert Owen Lehman Collection, record ID 115889.

50| Anton Webern, *Briefe an Heinrich Jalowetz*, ed. Ernst Lichtenhahn. Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 7 (Mainz: Schott, 1999), p. 673 (no. 329, 27 August 1935).

ing comments on how to perform the Concerto, Webern tells Jalowetz: "Dann gleich weiter mit dem 2. Satz, möglichst cantabile, möglichst still u. ruhig! Und nach kurzer Atempause mit dem 3. das Stück flott hinausschmeißen."⁵¹ Although it is usually clear from the context, or at least the scope of possibilities is significantly narrowed by the context, changes both major and minor can be captured (or lost forever) in the physically similar phenomena of rubbings-out and erasures.

Example 2: Additional Sources

The discovery or identification of new sources offers another way of exploring the gaps in the compositional process: one never knows if there might be additional sources extant and one can never rule out the possibility that additional sources may have existed and have since been lost or discarded. In the case of the gap identified in the third movement of the Variations, Op. 27, represented by the difference between the last sketch and the printed score, three more intervening sources exist: a fair copy of the third movement,⁵² the *Druckvorlage*,⁵³ and the printer's proofs (*Korrekturabzug*).⁵⁴ For present purposes, the two important ones are the fair copy and the *Druckvorlage*. As regards the remarkable changes in rhythm in the fourth variation, all the sources after the sketch are virtually unanimous. This lack of change indicates the integrity of the leap as such, that is, leaps as large as this are authentic. It is difficult nonetheless to rid oneself entirely of the suspicion that Webern made a draft on a loose sheet that was subsequently thrown away: but, logically, this should not have happened because, at that time, he was using sketchbooks exclusively for composing, and made continuation notes in the few cases where extra sheets were used.

The sources after the sketch are not entirely unanimous as regards the fourth variation because of small differences that appear in the fair copy. It is precisely these changes, some crossed out and masked by erasures, among others elsewhere in the manuscript, that allow one to establish the position of this source between the sketch and the *Druckvorlage*. First of all, the *Druckvorlage* solves problems of layout in the fair copy. In general, the writing in the fair copy looks cramped in comparison to the *Druckvorlage*: seven pages are used in the former compared to eight in the latter. The beginning of the fourth variation is first attempted on fol. 2^v of the fair copy using the same width of bars as the preceding music. The page is laid out as four three-bar staves: bars 45–48 are the last four bars on this page and are crossed out. The next

51 | Ibid.

52 | Morgan Library, New York, Robert Owen Lehman Collection, record ID 115921 (with inscription to Rudolf Kurzmann).

53 | Morgan Library, New York, Robert Owen Lehman Collection, record ID 115919.

54 | Korrekturabzug, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, L1.UE.801.

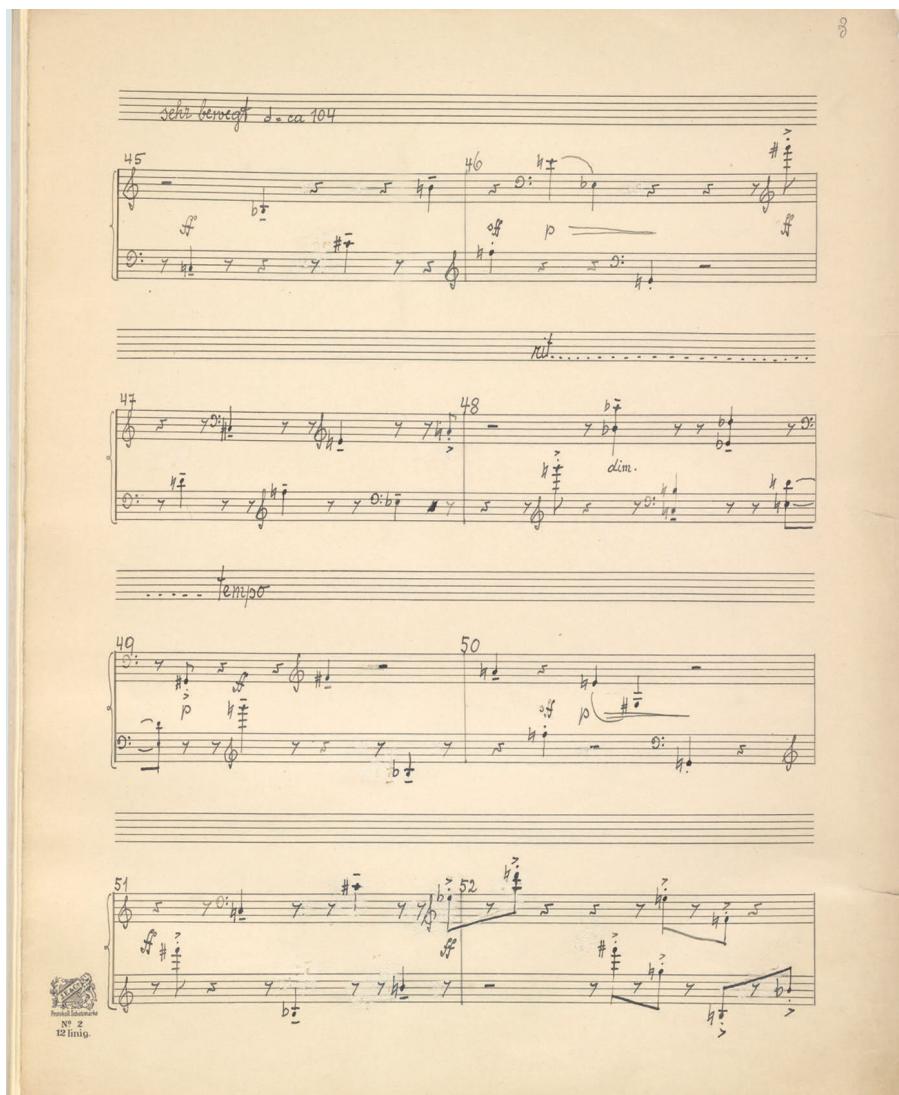
Ludwig Zenk's manuscript copy for Steuermann is the same as the printed score, and as a copy of the finished piece should not be regarded as an intervening source (Morgan Library, New York, Robert Owen Lehman Collection, record ID 115920).

tempo molto più tempo

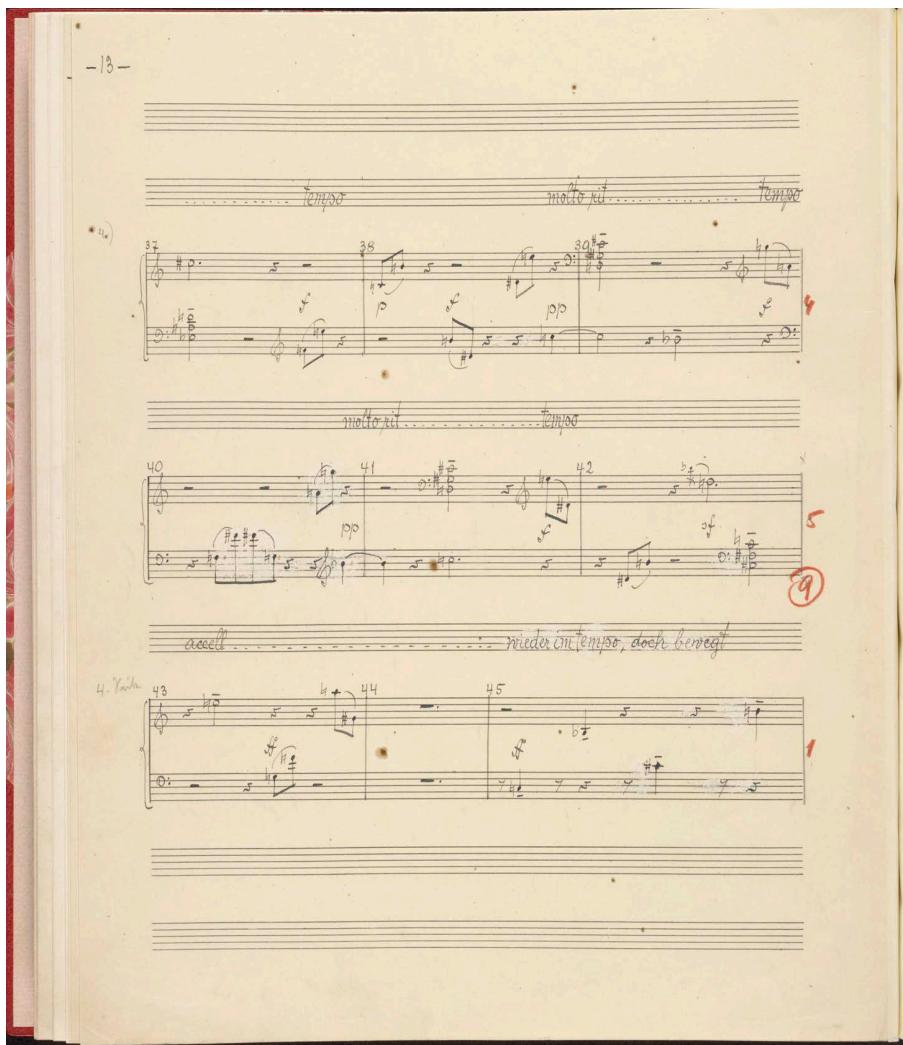
mezzo-forte C1200

sehr bewegt d.ca 104
III.

dim.



*Figure 14:
Third movement of Variations
for Piano, Op. 27,
autograph fair copy
with inscription to Kurzmann, fols. 2^v, 2^r
(Morgan Library, New York,
Robert Owen Lehman Collection,
record ID 115921)
© Copyright by Universal Edition A.G., Wien*



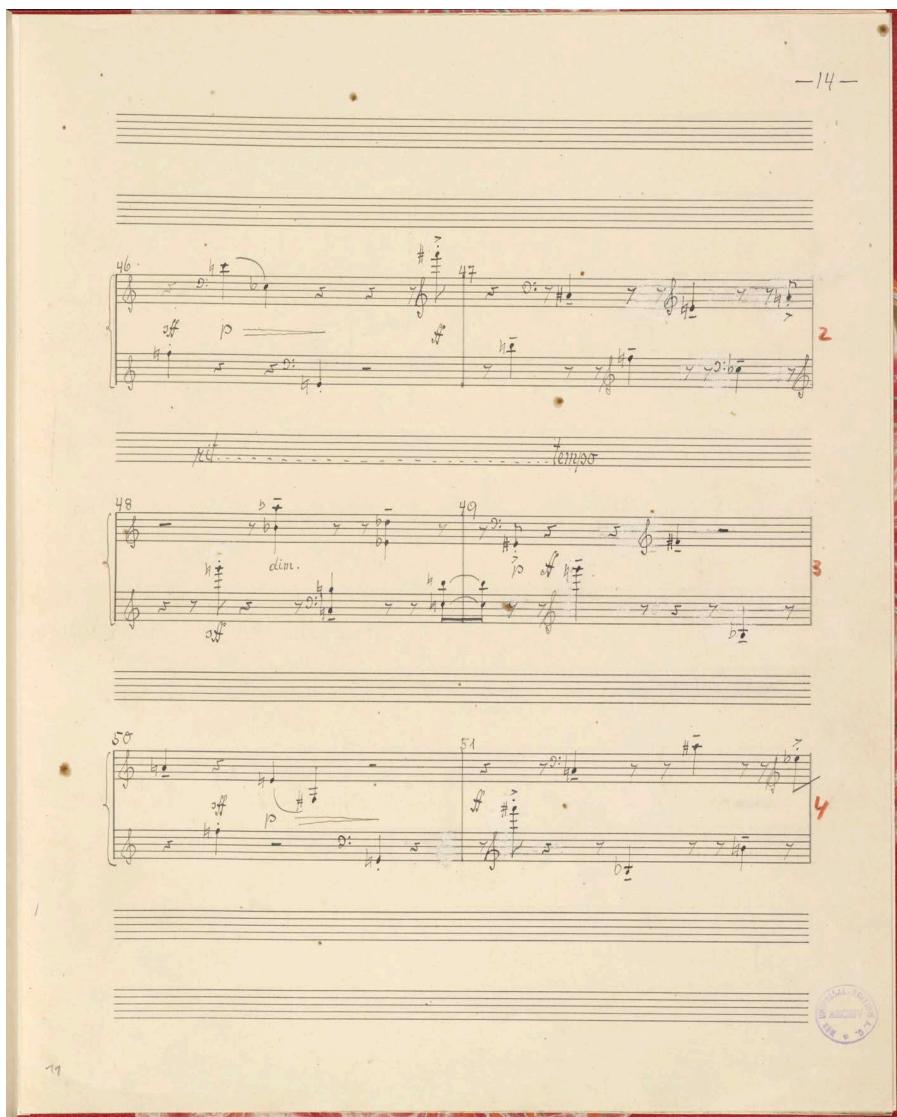


Figure 15:
Variations for Piano, Op. 27,
autograph Druckvorlage,
pages 13-14
(Morgan Library, New York,
Robert Owen Lehman Collection,
record ID 115919)
© Copyright by Universal Edition A.G., Wien

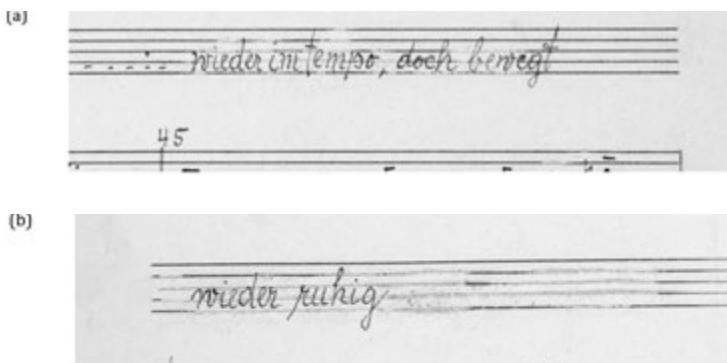
page, fol. 3^r, is laid out as four two-bar staves and these bars are written out again. The *Druckvorlage* adopts the same width of bars for this passage as the revised version in the fair copy, only bar 45 now appears at the end of the line (it occupies half the width of the stave, the preceding bar's rest being reduced in order to accommodate its greater width), and, in relation to the fair copy, all subsequent staves begin a bar later. See Figures 14 and 15. Erasures in the *Druckvorlage* appear to have been made because of copying errors arising from this disjunction. A courtesy clef, for example, is entered in the *Druckvorlage* where it is no longer required, and this necessitates, in the following bar, moving the note to which it applies in order to create space for the correct placing of the clef. An erasure in the shape of the clef at the end of bar 50 is the conspicuous evidence of this change.⁵⁵ The tempo instructions at the beginning of the fourth and fifth variations are different in both sources. Bar 45 is marked "sehr bewegt $\text{J} = \text{ca } 104$ " in the fair copy and "wieder im tempo, doch bewegt" in the *Druckvorlage*; bar 56 is marked "tempo I., sehr ruhig" in the fair copy, and "wieder ruhig" in the *Druckvorlage*: the version in the *Druckvorlage* is the same as the final score (there are no tempo instructions at these points in the sketches). The tempo instructions in the *Druckvorlage* are written over erasures; the feint marks that survive do not provide enough evidence to ascertain what was erased. See Figure 16.⁵⁶ Erasures in the crossed-out version of bar 47 of the fair copy (fol. 2^v) indicate that the distribution of the second, third and fourth notes between hands was first copied from the sketch, where each one is played by the other hand, then later changed to that which is found in the *Druckvorlage* and the final version.⁵⁷ The spelling of the third dyad in bar 48 is the same as the sketch on fol. 2^v (D \sharp , C \sharp), and the same as the *Druckvorlage* in the corrected version on fol. 3^r (E \flat , D \flat). The proximity of the crossed-out bars to the last sketch indicates the likelihood that there is nothing in between and that the fair copy followed directly on from the sketch. Erasures in the third variation in the fair copy, which are more numerous than in the fourth variation and betray more far-reaching revisions, including changes to the rhythm, corroborate the identification of this fair copy as an intervening source between sketch and *Druckvorlage*. Differences between the fair copy and the *Druckvorlage* as well as the erasures in the third variation of the fair copy are listed in the Appendix. The fair copy of the third movement was given to Kurzmann as a parting gift on the day before he left for America: presumably fair copies of the other movements existed as well.⁵⁸

55| Similar examples can be found in bars 8–9, and 65–66.

56| I am grateful to Reba Snyder of the Thaw Conservation Center at the Morgan Library for her assistance in examining these passages under the microscope. Optimists would no doubt see that the pattern of erasures under "wieder im tempo" above bar 45 of the *Druckvorlage* matches the pattern of ascenders and descenders in the text of the fair copy ("sehr bewegt"). Conversely, the erasure above bar 56 extends some way beyond the new text, longer than the phrase in the fair copy ("tempo I., sehr ruhig"), and the first part of this extension shows traces of a word, which although barely legible, does not appear to match to the text of the fair copy: possibly, here it is a case of a double erasure.

57| The A \natural at the end of the bar (bar 58 in the sketch) is missing in this bar of the fair copy, it appears again in the corrected version on the following page (fol. 3^r). In the first version, the striking-through of the bar-line at the end of this bar indicates perhaps an awareness of the need to create space for the missing note, as if it was only after writing out bar 48 that the omission was realized.

58| Moldenhauer, Anton von Webern (note 5), pp. 496 and 683 note 5.



*Figure 16:
Variations for Piano, Op. 27,
autograph Druckvorlage:
(a) detail of page 13 and
(b) page 15,
showing tempo instructions written
over erasures at the beginning of the
fourth and fifth variations, respectively
(Morgan Library, New York,
Robert Owen Lehman Collection,
record ID 115919)
© Copyright by Universal Edition A.G., Wien*

Perhaps the gap between sketch and score is not so large? Supposing one could break down these changes by expressing them with quasi rule-based formulae, or finding a systematic description by which they could be generated, how many discrete steps, would that yield? The major changes fall into three types: (i) the rhythm of the first phrases of the two main parts of the variation (bars 45, 49), which reflect its periodic structure; (ii) the syncopation of the other phrases; and (iii) the swapping of notes between hands. The changes to the first bar, which appear as four semiquavers in the sketch, can be understood as a spreading of this motive across the whole bar (the notes at the beginning of the bar in the sketch fall away once the original fourth variation was dropped), leading to the downbeat at the beginning of the next bar. The same shape is used in bar 49, only now the whole phrase is delayed by a beat, so the target note falls on the second beat of the following bar, a delay which is already written into the sketches. Instructions to create the fair copy from the sketch might, in something analogous to the pseudo-code that programmers use, read as follows.

bars	
sketch	fair copy
56–57	45–46 spread motive across first bar, leading to high F♯ in second bar
58	47 syncopate notes, all tenuto crotchets except first and last, which are accented staccato quavers

59	48	same as 47
60–61	49–50	same as 45–46
62	51	same as 47, except last two notes are accented staccato quavers
63	52	same as 47, all accented staccato quavers
64	53	same as 47, except first note is only accented staccato quaver
65	54	same as 53, delayed by quaver (so not syncopated!)
66	55	phrase 1, same as 52 phrase 2, same as 47

As for the swapping of notes between hands in bars 45, 47, 49, 51, in each case a pair of notes in the sketches is split into singletons in the fair copy, creating an alternation between hands on every note.⁵⁹ The experiment is successful enough to show that a set of systematic rules applied to the sketch could be used to generate something close to the fair copy: the aim is not to pretend that Webern may have thought in those terms, rather to show that the number of changes can be expressed in a few terms, a kind of shorthand to account for the differences. There are some additional, minor changes concerning the dropping of tempo instructions (“rit. ... tpo” to indicate phrasing in bars 46, 50–51 and 53–54) and some changes to dynamics. In trying to reconstruct the scenario at the time of making the fair copy, one might imagine that a number of changes had been planned in advance (even if they were not written down), those concerning the rhythm and the swapping of notes between hands, for example, and other, minor changes were left open. Filtering out these minor changes, typical at the time of making a fair copy, leaves one perhaps with a manageable set of differences between sketch and score, and so the gap might not be so large after all. Nonetheless, carrying three sets of major, systematic changes in one’s head would seem to be close to the upper limits of memory whilst also engaged in the task of copying. Furthermore, the mixed currency of these changes is interesting because it would seem that major ones appear to have been implemented for the first time at the same time as fixing the layout: this is represented by the coincidence of the erasures concerning the swapping of notes between hands and the crossings-out of bars 45–48. A similar mix of revisions is found in the third variation.

Traces of polyphonic thinking are also evident in the fair copy. A comparison with the *Druckvorlage* shows that systematic changes have been made to the dynamic markings of the theme: in the fair copy, each part is given its own dynamic marking even though the new marking is superfluous, representing no change of dynamic in the phrase in which it appears. For example, in the first phrase (bar 1) both the right and left hands are marked “p”, in the second phrase both are marked “f” (bars 2–3), etc. In the *Druckvorlage*, these markings appear once only between the staves. The markings in the fair copy indicate that poetically each phrase results from the combination of two voices.

59| The swapping of notes between hands in bar 50 is of a different kind and serves the purpose of repeating the passage from bar 46.

Conclusions

Inch, step and leap provide crude approximations of distance that are to some degree helpful for orientation in exploring the path from sketch to work and back. Seeking to determine these units more precisely does not seem useful, on the one hand because the idea of 'inch', 'step' and 'leap' as a series of increasing units does not withstand much scrutiny anyway, because they are categorically different (a case of mixed metaphors: accumulated steps do not add up to make leaps even if the metaphors might suggest something like the same ground is covered), and on the other hand because metaphors of distance appear limited in describing the creative process, even though it is common to describe mental processes using geographical or spatial allusions, 'the mental journey', for instance. Perhaps, instead of introducing 'leap' as representing intervals larger than a single step, a better description would be to talk of bundled steps, as was shown in the example from Op. 27 (applying several changes at once). As an adjunct to the idea of a 'logical step', which appeared useful at times, one might also think of a 'break' in the logic, that could represent the beginning of a new tack, or the omission of intervening steps, another kind of interval larger than a step. Besides, distance metaphors are one-dimensional: more radical, would be to posit representations of the creative process in two or more dimensions, the logic being that this might offer a way of describing the concurrent development of a number of strands of thought, perhaps at differing rates. Finally, metaphors of distance do not capture well iterative and reflective processes that are a feature of creative practice. Progress may often be revelatory, in that only after completing a first part, does the route to the second become apparent, or a first part becomes decisive for what follows in a way that was not foreseen at the outset: such processes cannot be measured with a rule.

The sketchbooks were initially the focus of the present study because of the promise they held as a designated place for recording compositional decisions, and hence, from the scientific point of view, a nicely segregated laboratory space: such isolation has proved to be limiting, and clearly, it is necessary to look at as many sources as possible in order to begin to understand the range of revisions that might be encountered in the process of making a work. The inescapable difficulties in measuring progress in Webern's sketchbooks, the known unknowns, as it were, and these would apply to the study of other composers' sketches as well, are: (i) a lack of evidence because of rubbings-out or erasures, that is, you cannot see what is not there (any more), (ii) a lack of evidence or of history of decisions because of genuine leaps, or indivisible stretches in the process of composition, and (iii) a lack of evidence due to the existence of other sources, whether real and either unseen or unaccounted for or imaginary, that is, cases where one supposes there must be intervening sources, and these actually belong in the category of unknown unknowns.

Appendix: Comparison of Fair Copy and *Druckvorlage* of the Variations for Piano, Op. 27

Sources

K Fair copy of the third movement with inscription to Rudolf Kurzmann, New York, Morgan Library, Robert Owen Lehman Collection, record ID 115921

DV *Druckvorlage*, New York, Morgan Library, Robert Owen Lehman Collection, record ID 115919

The sources are written in ink, both contain erasures. **K** contains pencil markings indicating the beginning of the variations, and these are listed separately below. **DV** is marked up in pencil and red crayon with printer's instructions indicating page and system breaks. In **K** it seems that the work title "Variationen f. Klavier , op. 27" (fol. 1^r, top right) and the inscription for Kurzmann "Auf baldiges Wiedersehen, | lieber Dr Kurzmann! | Immer Ihr | Anton Webern | 18. Juli 1938" (bottom left) are written with a different ink and a thinner nib to that used to copy the music.

Layout

K (7 pages)

folio	bars	systems	bars per system
1 ^r	1–12	3	4
1 ^v	13–24	4	3
2 ^r	25–36	4	3
2 ^v	37–48	4	3*
3 ^r	45–52	4	2
3 ^v	53–62	4	2, 2, 3, 3
4 ^r	63–66	2	3, 1

*Bars 45–48 crossed out and re-written at the top of the next page.

DV (8 pages)

page	bars	systems	bars per system
9	1–9	3	3
10	10–18	3	3
11	19–27	3	3
12	28–36	3	3
13	37–45	3	3*
14	46–51	3	2
15	52–58	3	2, 2, 3
16	59–66	3	3, 2

*Half of the last system is given over to bar 45, the same space as the bars on the next page.

Differences

bar

1 **K**, "Ruhig, fließende Halbe, ca 80". **DV**, "Ruhig fließend ∫ = ca 80".

1 **K**, "p" under B \natural ; absent in **DV**. Throughout the theme in **K** the motives of each hand are given their own dynamic markings (even though they are the same in each instance);

- in **DV** only one dynamic is given, between the staves.
- 2 **K**, “f” under C \sharp . **DV**, “f” between staves and above C \sharp .
 - 3 **K**, “f” under C \natural ; absent in **DV**.
 - 4 **K**, “p” under F \natural . **DV**, “p” between staves and before F \natural .
 - 4 **K**, “p” under A \flat ; absent in **DV**.
 - 5 **K**, “f” under E \flat . **DV**, “f” between staves and above E \flat .
 - 6 **K**, “f” under G \flat ; absent in **DV**.
 - 6 **K**, bass clef at end of bar (same as **DV**): this should properly be placed immediately before the first note of the following bar because there is no line break here (this bar is the second bar of four in the system)
 - 7 **K**, “sf” under F \sharp and F \natural ; absent in **DV**.
 - 7 **DV**, “f” between staves; absent in **K**.
 - 9 **K**, “p” under A \flat ; absent in **DV**.
 - 10 **K**, “f” under F \natural ; absent in **DV**.
 - 11 **K**, “p” under C \natural . **DV**, “p” between staves and above C \natural .
 - 11 **K**, “p” under D \flat ; absent in **DV**.
 - 11 **K**, decrescendo hairpin extends all way to E \flat in bar 12. **DV**, hairpin stops at end of B \natural .
 - 11 **K**, stems of C \natural and B \flat ascend; stems descend in **DV**.
 - 11 **K**, slurs under pairs of crotchets in left hand; slurs over in **DV**.
 - 13 **K**, slur under F \natural , A \flat ; slur over in **DV**.
 - 14 **K**, “pp” under dyad on first beat; absent in **DV**.
 - 18 **K**, stem of F \sharp , F \natural dyad ascends; stem descends in **DV**.
 - 19 **K**, “poco f”. **DV**, “piu f”.
 - 22 **DV**, decrescendo hairpin from second to fourth crotchet; absent in **K**.
 - 24 **K**, “pp” under E \flat . **DV**, “pp” between staves and before E \flat .
 - 24 **K**, slur over C \flat , C \natural ; slur under in **DV**.
 - 25 **K**, all notes marked “sf”, staccato. **DV**, these notes marked with accents and staccato.
 - 25 **DV**, “f” between staves and above first note; absent in **K**.
 - 26 **K**, decrescendo hairpin extends for two beats (above B \natural and B \flat). **DV**, hairpin extends for three beats, through B \natural , B \flat and following crotchet rest.
 - 26 **K**, stem of B \flat ascends; stem descends in **DV**.
 - 26 **K**, slur under B \natural , B \flat ; slur over in **DV**.
 - 27 **DV**, ♯ sign before second E \flat ; absent in **K**. Cf. bar 30, second E \flat has no accidental in both **K** and **DV**.
 - 28 **K**, first three crotchets marked “sf”, staccato. **DV**, these notes marked with accents and staccato.
 - 28 **K**, stem of B \flat ascends; stem descends in **DV**.
 - 32 **K**, second and third crotchets marked “sf”, staccato. **DV**, “f” between staves and under D \natural , both notes marked with accents and staccato.
 - 32 **K**, “f” under A \flat ; absent in **DV**.
 - 32 **K**, stem of B \flat ascends; stem descends in **DV**.
 - 32 **K**, slur under A \flat , B \flat ; slur over in **DV**.
 - 34 **K**, C \sharp marked tenuto; absent in **DV**.
 - 37 **K**, C \sharp marked tenuto; absent in **DV**.
 - 39 **K**, treble clef placed before last crotchet rest; immediately before G \natural in **DV**.
 - 41 **K**, C \natural marked tenuto; absent in **DV**.
 - 41 **K**, treble clef placed before crotchet rest; immediately before E \flat in **DV**.
 - 42 **K**, trichord marked “sf”; absent in **DV**.

- 43 K, E \natural marked "sf"; absent in DV.
- 43 K, "accell ..." placed after beginning of second beat (between the crotchet rest and the onset of the ff quavers). DV, "accell ..." placed above first beat.
- 45 K, "sehr bewegt [♩] = ca 104". DV, "wieder im tempo, doch bewegt".
- 47 K, bass clef placed immediately before C \sharp ; before quaver rest in DV.
- 48 DV, G \natural marked "fff"; absent in K.
- 48 K, stem of D \flat , E \flat dyad ascends; descends in DV.
- 51 K, E \flat marked "ff"; absent in DV. This appears to indicate the beginning of a new phrase: the F \sharp at the beginning of the bar was already marked "ff".
- 55 K, crescendo hairpin through last three note onsets (C \flat , dyad [E \flat , D \sharp], B \natural), absent in DV. DV, B \natural is accented; absent in K.
- 55 DV, fermata over barline at end of bar; absent in K.
- 56 K, "tempo I., sehr ruhig". DV, "wieder ruhig".
- 56 K, "pp"; DV, "subito pp".
- 61 K, decrescendo hairpin begins on E \flat and extends underneath trichord in bar 62. DV, hairpin begins at start of bar 62 and extends to minim rest in left hand.
- 64 K, bass clef placed before crotchet rest; immediately before E \flat in DV.
- 65 DV, "rit ..." at start of bar; absent in K.
- 66 K, "rit ..." at start of bar. DV, "molto".

Pencil markings in K showing the beginning of variations I–IV

folio

- 1^r "I." [Variation] above middle of bar 12.
- 1^v "II." above middle of bar 23.
- 2^r "III." above end of bar 33.
- 2^v "IV." above beginning of crossed-out bar 45.

Erasures in K: Third variation

Erasures in K suggest changes to the rhythm and phrasing (cf. Sketchbook 4, p. 45). Those that appear to relate to the change of rhythm are described below.

- 34–35 "molto rit ... tempo" appears to have been moved one crotchet later such that "molto rit" is placed above C \sharp , "tempo" above A \flat .
- 36 Erasures show that B \flat , A \flat , B \natural followed directly on from G \natural , F \sharp (without intervening crotchet rest). "Molto rit" marking has been moved later to sit above B \natural .
- 37–38 Erasures show that F \natural , E \natural and following six quavers were originally placed one crotchet earlier, i. e. followed C \sharp in bar 37 without break. "tempo" marking has been moved to sit above F \natural .
- 38 "molto rit." has been moved later to sit above C \natural .
- 39 "tempo" has been moved later to sit above G \natural .
- 40 Erasures show that A \natural , G \natural were originally placed one crotchet earlier. "molto rit" has been moved to sit above B \flat .
- 41 Erasures show that the trichord was originally placed on the first beat. "tempo" has been moved to sit above E \natural .

Personenregister

Erfasst sind alle Personen, ausgenommen jene in Literaturangaben und ähnlichen Verweisen. Auf die Angabe der Seiteneinträge von „Webern, Anton“ wurde verzichtet.

A

- Adler, Guido 38, 124
- Adorno, Theodor W. 79 f., 89
- Ahrend, Thomas 55, 179
- Appel, Bernhard R. 23, 104, 152
- Armstrong, Neil 192

B

- Bach, David Josef 42 f., 68, 71, 73
- Bach, Johann Sebastian 29, 31, 75 f., 87, 153
- Badings, Henk 128
- Bailey, Kathryn 113, 117 f.
- Bartók, Béla 41
- Barulich, Frances 177
- Beale, James 14
- Beethoven, Ludwig van 15 f., 18, 29, 31, 51, 104, 108, 124, 127 f., 136, 163, 175, 184
- Bellemin-Noël, Jean 102
- Bellini, Vincenzo 127
- Berg, Alban 55, 57, 61, 63, 68 f., 71, 74, 76, 77, 79 f., 124 f., 155, 181
- Bethge, Hans 142
- Biba, Otto 48
- Bleier, Katharina 46
- Böhm, Karl 128
- Böhme, Jakob 12, 19
- Boulez, Pierre 27 f., 32 f.
- Boynton, Neil 8
- Brahms, Johannes 29, 42, 56, 101
- Brinkmann, Reinhold 6 f., 100, 102, 185, 196
- Bruckner, Anton 123 f., 128

Brunswick, Mark 43

- Busch, Regina 105, 136, 175, 177, 181 f.

C

- Casella, Alfredo 123, 126–133
- Chapman, Ernest 47
- Cerha, Friedrich 136
- Cerha, Gertraud 17
- Clementi, Muzio 126
- Clementschißch, Maria (geb. von Webern) 157
- Cone, Edward T. 15
- Craft, Robert 27 f., 30, 32 f.
- Cross, Else 121, 185 f.

D

- Dahlhaus, Carl 23 f.
- Debussy, Claude 57
- Diez, Ernst 124
- Dorian, Frederick (Deutsch, Friedrich) 78
- Dvořák, Antonín 29

E

- Eisler, Hanns 77

F

- Fauré, Gabriel 126

Flusser, Vilém 102
 Frescobaldi, Girolamo 126

G

Genette, Gérard 135
 Gerlach, Reinhard 17–19
 Geutebrück, Ernst 41, 46
 Girardi, Margherita de 21
 Goethe, Johann Wolfgang von 44, 137
 Grab, Hermann 51
 Greissle, Felix 32, 41 f., 56
 Greissle, Gertrud 41 f.
 Grésillon, Almuth 102, 104

H

Halbich, Maria (Mitzi) (geb. von Webern) 139, 162, 176 f.
 Hartmann, Karl Amadeus 179
 Hauer, Josef Matthias 77, 79
 Hausegger, Friedrich von 23 f.
 Hawkes, Ralph 47 f.
 Heinsheimer, Hans W. 46 f.
 Herder, Johann Gottfried 39
 Hertzka, Emil 74–76
 Hinnenberg-Lefèbre, Margot 51
 Hoffman, Henrike 194
 Humplik, Josef 106, 119, 129

I

Inbal, Eliahu 28 f.
 Isaac, Heinrich 37 f., 40

J

Jalowetz, Heinrich 31–33, 40, 74 f., 196 f.
 Jensen, Eric Frederic 18 f.
 Johnson, Julian 20 f.
 Jone, Hildegard 48, 58, 61–63, 106–108,
 116, 119, 129, 156 f.

K

Kalmus, Alfred 41, 47 f.
 Kant, Immanuel 18
 Karajan, Herbert von 27 f.
 Kegel, Herbert 27 f.
 Kinzler, Burkhard 38
 Khuner, Felix 51
 Kolisch, Rudolf 44, 46 f., 51–53, 55–59,
 61, 75 f., 78
 Komauer, Edwin 123 f.
 Krasner, Louis 42, 56
 Kraus, Karl 142
 Krenek, Ernst 136 f., 149 f., 179, 181, 183
 Kurzmann, Rudolf 43, 197, 199, 202, 206

L

Lehman, Robert Owen 177
 Leibowitz, René 27 f., 30, 52, 57, 175
 Lynn, Donna 34, 136

M

Maegaard, Jan 17
 Mahler, Gustav 123, 126 f.

Malipiero, Gian Francesco 126
 Mann, Thomas 77
 Marcellus II. 39
 Marx, Joseph 128
 Mattel, Christine (geb. Webern) 109, 158
 Mattel, Karin 109, 157
 Mattel, Ute 157
 Mengelberg, Willem 128
 Metken, Günter 9, 19, 20
 Metzger, Heinz-Klaus 17 f.
 Meyer, Felix 175 f., 194
 Moldenhauer, Hans 14–19, 27, 124, 130,
 149 f., 158, 169, 172, 176 f., 181, 183, 187
 Moldenhauer, Rosaleen 27, 176
 Monteverdi, Claudio 126
 Mozart, Wolfgang Amadeus 75
 Murch, Walter 190
 Mussolini, Benito 126

N

Noller, Joachim 19
 Nottebohm, Gustav 108

O

Oehlgiesser, Siegfried 183

P

Paganini, Niccolò 126 f., 131
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 39
 Paul, Annabelle 21
 Polnauer, Josef 43

R

Rankl, Adele 51
 Rankl, Karl 51
 Ravel, Maurice 126 f.
 Reich, Willi 32, 42 f., 48, 51, 130, 156
 Reinhart, Werner 43
 Reuther, Fritz 127
 Rihm, Wolfgang 102
 Robert, George 44
 Rosanska, Josie 51, 53
 Rosen, C. A. 48
 Rossini, Gioachino 127
 Roth, Ernst 45
 Rothe, Betty 41, 132

S

Sackmann, Dominik 38
 Sarti, Giuseppe 101
 Satz, David 76
 Scarlatti, Domenico 126
 Scarpini, Pietro 131 f.
 Schiller, Friedrich 44
 Schiltz, Katalijne 37
 Schirach, Baldur von 128
 Schlee, Alfred 123, 127–133
 Schlegel, Friedrich 25
 Schmid, Erich 27–30
 Schmidt, Christian Martin 8, 182
 Schoeck, Othmar 123
 Schönberg, Arnold 11, 15, 17, 21, 29,
 31–34, 40, 41–44, 46, 51, 55–57, 61, 69,
 77–81, 86–89, 96 f., 100, 124 f., 130, 133,
 155, 175 f., 182, 184
 Schönberg, Georg (Görgi) 41 f., 56

- Schubert, Franz 143
- Schumann, Robert 101, 104
- Schünemann, Georg 127
- Segantini, Giovanni 9–13, 15–22, 155 f.
- Shreffler, Anne C. 136, 143, 151, 163, 180 f.
- Sinopoli, Giuseppe 28
- Smalley, Roger 131
- Snyder, Reba 202
- Spinner, Leopold 175
- Sprague Coolidge, Elizabeth 45 f., 51–58, 61, 68 f.
- Stadlen, Peter 43, 121, 185, 187
- Stein, Erwin 41–48, 56, 60 f., 69, 78, 86
- Stenzl, Jürg 126
- Steuermann, Eduard 43, 48, 51, 56, 59, 75, 185, 197
- Stockhausen, Karlheinz 81
- Stokowski, Leopold 41
- Stolba, Heinz 62
- Stravinskij, Igor 30
- Stuckenschmidt, Hans Heinz 51
- T**
- Thibaut, Anton Friedrich Justus 39
- Thomson, Virgil 30
- Toscanini, Arturo 126
- Trakl, Georg 142, 151
- Türcke, Berthold 32
- Tusa, Antonio 29
- U**
- Urbanek, Nikolaus 8
- V**
- Vivaldi, Antonio 126
- Vorburger, Andrea 194
- W**
- Wagner, Richard 74
- Wagner-Régeny, Rudolf 123
- Waller, Amalie (Mali) (geb. von Webern) 139, 157, 162
- Walser, Robert 166
- Warto, Rosa (geb. von Webern) 157
- Weber, Carl Maria von 101
- Webern, Amalie von (geb. Geer) 21, 157
- Webern, Carl von 157
- Webern, Peter (von) 109, 140, 158, 162
- Webern, Wilhelmine (Minna) (geb. Mörtl) 139, 157, 161, 177
- Webster, John 194
- Weill, Kurt 101
- Wellesz, Egon 124
- Wille, Bruno 12, 18
- Winter, Hugo 41
- Wörner, Felix 181
- Y**
- Yuasa, Takuo 28, 30
- Z**
- Zemlinsky, Alexander (von) 66, 125
- Zenk, Ludwig 41, 45, 56 f., 197

Autoren

Neil Boynton

Komponist und Musikwissenschaftler aus Großbritannien

Regina Busch

Wissenschaftliche Mitarbeiterin der Alban Berg Gesamtausgabe in Wien

Monika Kröpfl

Musikwissenschaftlerin aus Österreich

Lukas Näf

Wissenschaftlicher Mitarbeiter des Forschungsschwerpunkts Musikalische Interpretation des Departements Musik der Zürcher Hochschule der Künste und Projektleiter der Erich Schmid Edition

Barbara Schingnitz

Wissenschaftliche Mitarbeiterin der Anton Webern Gesamtausgabe am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel

Christian Martin Schmidt

Emeritierter Professor für Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin und Projektleiter der Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy

Matthias Schmidt

Ordinarius am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel sowie Projektleiter der Anton Webern Gesamtausgabe

Tobias Schweizer

Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Digital Humanities Lab der Universität Basel

Nikolaus Urbanek

Universitätsprofessor für Musikwissenschaft an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Felix Wörner

Wissenschaftlicher Mitarbeiter beim SNF-Projekt „Konzeptualisierung musikalischer Form“ am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel

Druck mit Unterstützung der
Berta Hess-Cohn Stiftung, Basel

Impressum

Verlag Lafite 2016

www.musikzeit.at

Vertrieb 1020 Wien | Castellezgasse 23-25/3/14

ISBN 978-3-85151-084-3

order@musikzeit.at

Layout Joachim Diederichs

Schrift Premiera | Papier Munken polar rough

Druckerei „agensketterl“ Druckerei GmbH, Mauerbach

- © Das Buch einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Speziell für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Einspeicherung wie Verbreitung in elektronischen Systemen. Jegliche Verwertung erfordert vorher die schriftliche Genehmigung durch den Verlag Lafite.
- © All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of Verlag Lafite.

Der vorliegende Band versammelt Beiträge verschiedener Autoren, die philologische Fragen zu Anton Webern verhandeln. Dabei wurde eine möglichst große Bandbreite unterschiedlicher Ansätze und Fragestellungen – im Sinne möglicher „Webern-Philologien“ – angestrebt, ohne freilich eine systematische Vollständigkeit erreichen zu wollen oder zu können.

Im Vordergrund stand das Bestreben, einen Querschnitt gegenwärtiger philologischer Beschäftigungen mit Webers Musik zu dokumentieren, der hoffentlich als Anregung und Ausgangspunkt weiterer Diskussionen auch über allgemeine Musikphilologien dienen kann.